Tiecks Renaissancedichtung in ihrem Verhältnis zu Heinse und C. F. Meyer.

Inaugural-Dissertation

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Bern

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Oskar Weibel

aus Schüpfen
(Kt. Bern).

Paul Haupt
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
BERN 1925

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn Professor H. Maync angenommen.

Bern, den 17. Juli 1923.

Der Dekan: *Prof. von Reynold.*

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 34 von „Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Harry Maync und S. Singer."

Meinen Eltern
und
meinen Lehrern

Vorwort.

Die Anregung zu der nachfolgenden Arbeit gab mir mein verehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Harry Maync in Bern, der mich auf die Renaissancedarstellung Ludwig Tiecks aufmerksam machte, und in dessen Seminar mir reichliche und fördernde Untersuchungen und Diskussionen das Werk Conrad Ferdinand Meyers besonders nahe brachten.

Meine Absicht war, die „Vittoria Accorombona" aus dem Wesen und Schaffen des Dichters heraus zu erklären, ihre Sonderstellung und ihre Berührungspunkte mit den Gestaltungen der Renaissance bei Heinse und C. F. Meyer aufzuzeigen.

Herr Prof. Maync, der das Werden der Arbeit mit Interesse und gütiger Ermunterung verfolgte, unterstützte mich durch zahlreiche Hinweise und Parallelen.

Ihm, wie auch Herrn Prof. S. Singer, bin ich zu tiefer Dankbarkeit verpflichtet.

Bern, im Herbst 1924.

Dr. **Oskar Weibel.**

Inhaltsübersicht.

Seite

Literaturverzeichnis 11
Einleitung 15

Erstes Kapitel.

Tiecks historische Dichtung.

I. Wesen und Entstehung 18
II. Allgemeines Verhältnis zu C. F. Meyers historischer Dichtung . 38

Zweites Kapitel.

Die Gestaltung der Renaissance.

I. Die Beurteilung der Renaissance 44
II. Die Darstellung der Renaissance 54
A. Die Renaissancefrau 62
B. Die Männer der Renaissance 111
1. Der Ardinghellotypus 121
2. Der Kardinal 127
3. Der Grandseigneur 144
4. Der Fürst 150
Schluß 164

Tiecks Renaissancedichtung in ihrem Verhältnis zu Heinse und C. F. Meyer

---

Der Mensch ist ein Raubtier, und zwar das grösste.

Wilhelm Heinse,
Nachlass, Heft 32, Bl. 59, Brecht, S. 71.

Nur vom Menschen geht das Böse aus, indem er seine Kräfte, die ursprünglich gut sind, willkürlich in das Nichtige wirft, die Lüge erweckt und den Tod in das Leben ruft.

Ludwig Tieck,
Der Hexensabbath, Schr. XX, S. 310.

Treue ist eine Tugend, aber nicht die höchste. Die höchste Tugend ist die Gerechtigkeit.

Conrad Ferdinand Meyer,
Die Versuchung des Pescara, S. 155.

Literaturverzeichnis.

A. Wilhelm Heinse.

Heinse, W. Sämtliche Werke, herausgegeben von C. Schüddekopf. 10 Bände, Leipzig, 1903—1910.

Heinse, W. Ardinghello. (Der Werke IV. Band.) 3. Auflage, 1911.

Brecht, Walther. Heinse und der aesthetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Nebst Mitteilungen aus Heinses Nachlaß. Berlin, 1911.

Petitpierre, Fernand. Heinse in den Jugendschriften der Jungdeutschen, Diss. Bern, 1915.

Schurig, Arthur. Der junge Heinse. München u. Leipzig 1912.

Laube, Heinrich. Biographische Einleitung in seiner Ausgabe von Heinses sämtlichen Schriften. Bd. I, S. III ff. Leipzig 1838.

Schober, Johann. J. J. W. Heinse, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1882.

Rödel, Richard. J. J. W. Heinse, sein Leben und seine Werke. Diss. Leipzig 1892.

Jessen, Karl Detlev. Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik. Palaestra, Heft XXI, Berlin 1901.

Stöcker, Helene. Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis Wackenroder. Palaestra, Heft XXVI, Berlin 1904.

Nehrkorn, Hans. Wilhelm Heinse und sein Einfluß auf die Romantik. Diss. Göttingen 1904.

Riess, Edmund. Wilhelm Heinses Romantechnik. Weimar 1911. (Forschungen zur neueren Literaturgesch. Herausgeg. v. Fr. Munker, XXXIX.)

B. Ludwig Tieck.

Ludwig Tiecks Schriften. Bd. I—XXVIII. Berlin, Georg Reimer, 1828—1854. Davon: Bd. XVII—XXVIII: Gesammelte Novellen. (Zitiert: Schr.)

L. Tieck. Nachgelassene Schriften, herausgeg. von R. Köpke, 2 Bände, 1855.

L. Tieck. Kritische Schriften. Bd. I—IV. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1848—1852. (Zitiert: Kr. Schr.)

L. Tieck. Gedichte, Bd. I—III. Dresden 1821—1823.

L. Tiecks ausgewählte Werke, herausgeg. u. eingel. von Georg Witkowski, Leipzig, Hesse.

L. Tiecks ausgewählte Werke, herausgeg. von G. L. Klee. 3 Bände. Leipzig und Wien, Bibliogr. Institut.

Tiecks Werke, herausgeg. von Eduard Berend, Teil I—VI. Deutsches Verlagshaus, Bong & Co.
Darin: Vittoria Accorombona. (Teil V.)

L. Tieck. Vittoria Accorombona. Breslau, Josef Max &. Co., 1840.
(Zitiert wird die V. A. nach der Ausgabe von Berend.)
Tieck und Wackenroder. Herausgeg. von Jakob Minor. (D. N. L., Bd. 145.)
Thalmann, Marianne. Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften. Weimar 1919.
Haym, Rudolf. Die romantische Schule. 3. Auflage, besorgt von Oskar Walzel, Berlin 1914.
Huch, Ricarda. Die Romantik. 2 Bände. Leipzig, H. Haessel.
Walzel, Oskar. Deutsche Romantik. 2 Bände. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 232/33.) 4. Auflage, Leipzig 1918.
Köpke, Rudolf. Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. 2 Bände. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1855.
(Zitiert: Köpke.)
Friesen, Hermann Freiherr von. Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842. Wien 1871. 2 Bände.
Gschwind, Hermann. Die ethischen Neuerungen der Frühromantik. Bern 1903. (Untersuchungen zur neuern Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von O. F. Walzel, Heft 2.)
Minor, Jakob. Tieck als Novellendichter. Akademische Blätter, herausgeg. von Otto Sievers. I. Jahrgang, Braunschweig 1884. S. 129—161, 193—220.
(Zitiert: Minor.)
Arnold, P. J. Tiecks Novellenbegriff. Euphorion 23, II., S. 258—271.
Garnier, J. D. Zur Entwicklungsgeschichte der Novellendichtung Ludwig Tiecks. Gießen 1899.
Mörtl, Hans. Die Renaissance in Tiecks „Vittoria Accorombona". Ilbergs Neue Jahrbücher, 1923, S. 89—106.
Greiner, Wilhelm. Die ersten Novellen Otto Ludwigs und ihr Verhältnis zu Ludwig Tieck, Diss., Jena 1903.
Lebede, Hans. Tiecks Novelle „Der Aufruhr in den Cevennen". Würzburger Diss., Berlin 1906.
Wenger, Karl. Historische Romane deutscher Romantiker. Bern 1905. (Unters. z. neuern Sprach- u. Literatur-Geschichte, herausgeg. v. O. F. Walzel, Heft 7.)
Kammradt, Friedrich. Ludwig Tiecks Anschauungen über die Erziehung. Diss., Würzburg 1911.
Budde, Josef. Zur romantischen Ironie bei Ludwig Tieck. Diss., Bonn 1907.
Landau, Marcus. Vittoria Accorombona in der Dichtung im Verhältnis zu ihrer wahren Geschichte. Euphorion 9, S. 310—316. (1902.)
Fürst, Rudolf. Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert. Halle a. S., 1897.
Wüstling, Fritz. Tiecks William Lovell. Halle a. S., 1912. (Bausteine zur Geschichte d. neuern deutschen Literatur, herausgeg. von Franz Saran, Bd. VII.)
Conen, Franz. Die Form der historischen Novelle bei Ludwig Tieck. Diss., Bonn 1914.
Holtei, K. v. Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bände. Breslau 1864.
Lüdeke, Henry. L. Tiecks Shakespeare-Studien. Diss., Frankfurt a. M. 1917.

C. Conrad Ferdinand Meyer.

C. F. Meyers Werke, Leipzig, H. Haessel, 9. Bände. (Jürg. Jenatsch — Der Heilige — Novellen I u. II — Die Versuchung des Pescara — Angela Borgia — Engelberg — Huttens letzte Tage — Gedichte.)

C. F. Meyers unvollendete Prosadichtungen, eingel. und herausgeg. von Adolf Frey. 2 Teile, Leipzig 1916.

C. F. Meyers sämtliche Werke. Taschenausgabe. Leipzig, H. Haessel, 1922. Eingeleitet von Harry Maync (Jürg. Jenatsch — Der Heilige — Die Versuchung des Pescara), Otto von Greyerz (Der Schuß von der Kanzel — Die Richterin), Gottfried Bohnenblust (Das Amulett — — Angela Borgia), Max Nußberger (Huttens letzte Tage — Engelberg), Otto Blaser (Plautus im Nonnenkloster — Die Hochzeit des Mönchs), Emil Ermatinger (Gustav Adolfs Page), Walther Brecht (Gedichte).

Frey, Adolf. C. F. Meyer, Sein Leben und seine Werke. 3. Auflage. Stuttgart u. Berlin 1919.

Langmesser, August. C. F. Meyer, Sein Leben, seine Werke, sein Nachlaß. Berlin 1905.

d'Harcourt, Robert. C. F. Meyer, Sa vie, son oeuvre. Paris 1913.

Nußberger, Max. C. F. Meyer, Leben und Werke, Frauenfeld 1919.

Briefe C. F. Meyers, nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen, herausgeg. von Adolf Frey. 2 Bände. Leipzig 1908.

Bettelheim, Anton. Louise von François und C. F. Meyer. Ein Briefwechsel. Berlin 1905.

d'Harcourt, Robert. C. F. Meyer, La crise de 1852—1856. Paris 1913.

Langmesser, August. C. F. Meyer und Julius Rodenberg. Berlin 1918.

Vulliemin, Ch. C. F. Meyer et Louis Vulliemin. Bibliothèque universelle 1899. Nov.-Dez.-Heft.

C. F. Meyer und Fr. Th. Vischer. Briefwechsel. Süddeutsche Monatshefte. Februar 1906.

Meyer, Betsy. C. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester. Berlin 1903.

Baumgarten, Franz Ferdinand. Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissanceempfinden und Stilkunst. 2. Auflage. München 1920.

Stoeßl, Otto. C. F. Meyer. „Die Literatur", herausgeg. von Georg Brandes, Bd. 25. Berlin, Bard-Marquardt & Co., 1906.

Köhler, Walter. C. F. Meyer als religiöser Charakter. Jena, Diederichs, 1911.

Linden, Walther. Conrad Ferdinand Meyer. München 1922.

Sadger, I. C. F. Meyer. Eine psychologisch-pathologische Studie. Wiesbaden 1908.

Wüst, Paul. Gottfried Keller und C. F. Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis. Leipzig 1911.

Kögel, Fritz. Bei C. F. Meyer. Die Rheinlande 1900. Heft 1, S. 27—33.

Trog, Hans. C. F. Meyer. 6 Vorträge. Basel 1897.

Korrodi, Eduard. C. F. Meyer — Studien. Leipzig 1912.

Dazu: Wüst, Paul. C. F. Meyer — Probleme. G.-R.-M. 5. Jahrgang, Heft 6 u. 8/9. S. 293—307, 426—442. (1913.)

Kalischer, Erwin. C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance. Palaestra LXIV. Berlin 1907.

Blaser, Otto. C. F. Meyers Renaissancenovellen. Bern 1905. (Unters. z. neuern Sprach- u. Lit.-Gesch., herausgeg. v. O. F. Walzel, Heft 8.)
Corrodi, Hans. C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama. Leipzig 1923.
Bleuler, Herrmann. C. F. Meyers Jürg Jenatsch im Verhältnis zu seinen Quellen. Diss., Zürich 1920.
Lüderitz, Anna. C. F. Meyers Amulett und seine Quelle. Archiv f. d. Studium d. neuern Sprachen und Literaturen, Neue Serie, Bd. XII. S. 110 bis 121. März 1904.
Kaeslin, Hans. C. F. Meyers Amulett und die „Chronique du règne de Charles IX" von Prosper Mérimée. Wissen u. Leben, Bd. III. S. 133 bis 143. (1908.)
Feise, Ernst. Fatalismus als Grundzug von C. F. Meyers Werken. Euphorion, 17, S. 111—143. (1910.)
Stickelberger, H. Die Kunstmittel in C. F. Meyers Novellen. Burgdorf 1897.
Bracher, Hans. Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm. (Unters. z. n. Spr.- u. Lit.-Gesch., herausgeg. v. O. F. Walzel, Heft 3, Neue Folge.) Leipzig.

Weitere Spezialliteratur wird im Text benutzt und belegt.

D. Allgemeines.

Philippi, Adolf. Der Begriff der Renaissance. Leipzig, A. Seemann, 1912.
Burckhardt, Jakob. Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Basel 1860. (Erste Auflage.)
Rehm, Walther. Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung. München 1924.

Einleitung.

Es darf als eine feststehende Tatsache betrachtet werden, daß das Bild, welches sich die heutige Generation von der italienischen Renaissance macht, im wesentlichen bestimmt wird durch die dichterische Gestaltung, die jene Epoche im Werke Conrad Ferdinand Meyers gefunden hat. So behauptet Max Nußberger, daß die moderne Auffassung jenes „unvergleichlich reichen und interessanten Zeitalters" das gemeinsame Werk Jakob Burckhardts und C. F. Meyers sei[1]). Und Franz F. Baumgarten ist gleichermaßen der Ansicht, daß wir „durch das Medium seiner Anschauung die Renaissance sehen"[2]). Daran vermag selbst der Umstand nichts zu ändern, daß die neuere Forschung die historische Konstruktion Burckhardts, auf welcher Meyers Darstellung fußt, nach verschiedenen Seiten hin zu berichtigen sucht[3]).

Für die Literaturgeschichte ist es jedoch eine nicht minder bekannte Tatsache, daß C. F. Meyer keineswegs der erste deutsche Dichter ist, der die italienische Renaissance zum Vorwurf gewählt hat. Schon ein ganzes Jahrhundert vor ihm hat sie Wilhelm Heinse im eigentlichen Sinn des Wortes entdeckt. Noch bevor der Franzose Seroux d'Agincourt überhaupt das Wort und den Begriff „renaissance" in die Kunstterminologie eingeführt hatte (1823)[4]), schuf er in seinem Roman „Ardinghello und die glückseeligen Inseln", einer „italiänischen Geschichte aus dem XVI. Jahrhundert" (1787), ein ebensosehr aus leidenschaftlichem Erleben

---

[1]) Max Nußberger, C. F. Meyer, Leben und Werke. Frauenfeld 1919. S. 186.

[2]) Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers, 2. Aufl. München 1920. S. 14.

[3]) Vgl. z. B. Dietrich Schäfer, Weltgeschichte der Neuzeit. 1907. S. 13.

[4]) Vgl., wie über die ganze Entwicklung des Renaissancebegriffes, Adolf Philippi, Der Begriff der Renaissance. Leipzig, Seemann, 1912. S. 90 ff. Die Angabe Baumgartens, S. 27, a. a. O., daß Michelet als erster das Wort Renaissance gebraucht hätte, ist ungenau. Über Michelet vgl. Philippi, a. a. O., S. 109 ff.

als weitläufigen Quellenforschungen erwachsenes Bild des Menschentums des Cinquecento. Es ist das Verdienst Walther Brechts, Heinse den gebührenden Rang eines ersten Gestalters jener Epoche und eines ersten Verkünders des Immoralismus der Renaissance, eines Vorläufers sowohl Meyers als Nietzsches zugewiesen zu haben[5]). Allerdings als ein historischer Roman im strengen Sinne darf der „Ardinghello" nicht angesprochen werden. Seine historisierende Form ist äußerlich und bildet keineswegs das Moment, welches ihn zu den Novellen C. F. Meyers in Beziehung setzt. Der Renaissancemensch aber, seine Gesinnung und Tat gelangen darin erstmalig zu hinreißender Gestaltung.

Eine geschichtlich fest umrahmte Renaissancedichtung entstammt dann erst der vielgewandten Feder Ludwig Tiecks, des Romantikers, der die Blütezeit der Romantik um ein halbes Jahrhundert überlebte. Sein großer historischer Roman „Vittoria Accorombona" (1840), mit dem er seine dichterische Produktion abschloß, spielt, wenn auch unter wesentlich veränderten weltanschaulichen Voraussetzungen, im selben letzten Viertel des Cinquecento wie Heinses „Ardinghello".

Dieses Werk wurde bisher wohl gelegentlich unmittelbar neben die „historischen Freskogemälde" C. F. Meyers gestellt[6]), ohne daß jedoch sein inneres und äußeres Verhältnis zu jenen näher bestimmt worden wäre. Erst in jüngster Zeit hat Walther Rehm seine Stellung im Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung betrachtet, freilich mit konstruktiver Beschränkung auf das angeblich oder wirklich Renaissancemäßige darin. In der vorliegenden Arbeit soll nun der Versuch gemacht werden, diesen Roman zunächst nach seiner genetischen Verwurzelung im Schrifttum Tiecks zu untersuchen, und sodann die Beziehungen bloßzulegen, welche ihn einerseits mit Heinses Renaissancegestalten, anderseits mit C. F. Meyers Renaissancenovellen verbinden. Indem also die „Vittoria Accorombona" gewissermaßen als Axe betrachtet wird, um die sich die Werke der beiden andern Dichter bewegen,

---

[5]) Walther Brecht, Heinse und der aesthetische Immoralismus. Berlin 1911. Vgl. dazu R. Petsch, Ilbergs Jahrbücher, XXXI., S. 423 ff. Richard M. Meyer schließt sich ihm dann an: „Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts", Volksausgabe, herausgeg. v. O. Pniower, S. 437.

[6]) So von Witkowski, Tiecks ausgewählte Werke, Einleitung, S. LXXVIII, von Berend, Tiecks Werke, Lebensbild, S. LXXIII. Innerhalb der populären Literatur z. B. von Adolf Vögtlin, Geschichte der deutschen Dichtung, S. 200.

sollen zwei Fragen beantwortet werden: Einmal möchte die Analyse des Tieckschen Romans diesem nach Gehalt und Gestaltung, nach vorwärts und rückwärts weisenden Zusammenhängen eine bestimmtere literarhistorische Stellung und Physiognomie verschaffen als es bisher geschehen ist[7]). Zugleich möchte ein Beitrag zu dem Problem geliefert werden, ob und wie weit das Renaissancebild C. F. Meyers bei seinen Vorläufern bereits vorgebildet ist.

Die Möglichkeit einer gegenseitigen Beeinflussung der verschiedenen Renaissancedichter schalten wir zunächst gänzlich aus. Die entwicklungsgeschichtlichen Linien werden rein ideell gezogen, ohne Rücksicht darauf, ob die vorhandenen Übereinstimmungen als literarische Reminiszenzen, als Ausdruck eines ähnlichen Lebensgefühls oder als Zufall zu betrachten seien. Doch werden wir zum Schluß darauf zurückkommen.

---

[7]) In der literarhistorischen Bewertung von Tiecks Renaissanceroman stehen sich zwei extreme Richtungen gegenüber. Als Wortführerin der einen kann Marianne Thalmann gelten, die (Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften, Weimar 1919, S. 4) über die „Vittoria Accorombona" äußert: Das Kostüm der Renaissance bleibt wesenlos; er (Tieck) negiert es." Ihr folgt bis zu einem gewissen Grade Hans Mörtl (Die Renaissance in Tiecks „Vittoria Accorombona", Ilbergs Neue Jahrbücher, 1923, S. 89—106), der dem Romantisch-Dämonischen im Roman besondere Beachtung schenkt, im übrigen sich aber von unserer Darstellung nicht wesentlich entfernt. Auf der andern Seite steht Walther Rehm, dessen interessantes und tüchtiges Werk (Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung, München 1924) erst nach Vollendung der vorliegenden Arbeit erschien. Unter Wegleitung der Cassirerschen Begriffe „Formwille" und „Machtwille" konstruiert er die „Vittoria" zu einer vollkommenen Gestaltung des Renaissance-Menschentums, unter Nichtbeachtung der intimen Verwurzelung der Tieckschen Darstellung im Geiste der Romantik und seiner Novellenproduktion. Das Individuelle der Frau im Roman, ihr Gegensatz zu Zeit und Umgebung wird nicht berührt. Ohne uns im einzelnen mit Rehm auseinanderzusetzen, halten wir unsere Auffassung aufrecht, wie sie die vorliegende Arbeit vorbringt und begründet.

Erstes Kapitel.

Tiecks historische Dichtung.

I. Wesen und Entstehung.

Den Anfängen der romantischen Schule lag historische Dichtung im heutigen Sinne schon dem Wesen nach fern. Die mittelalterliche Herrlichkeit, welche Novalis und dem jungen Tieck zum Medium poetischer Gestaltung diente, war nur ein Name für die „wundervolle Märchenwelt" romantischer Sehnsucht, in der Glaube, Liebe, Tapferkeit und Poesie in der „alten Pracht" auferstehen sollten. Die religiöse Kunstbegeisterung, die Wendung zur positiven Religion, machten die „romantisierte" Auffassung des Mittelalters, die von historischem Begreifen weit entfernt war, zu einem wesentlichen Bestandteil der romantischen Doktrin[1]). Wenn auch die ersten Kapitel des „Sternbald" das Nürnberg des 16. Jahrhunderts mit einigem kulturgeschichtlichen Kolorit recht glücklich festhalten[2]), und wenn auch im zweiten Teil das Italien der Renaissance in sinnlicher Glut und Kunstfreude mit Farben Heinsescher Herkunft gemalt wird[3]), so ist dieser Künstlerroman im ganzen doch in die gleiche Atmosphäre einer erträumten poetischen Vergangenheit getaucht.

Aus mittelalterlicher Sage und Dichtung holten sich die Romantiker ihre Begeisterung für jenes Zeitalter[4]). So erzählt auch Ludwig Tieck[5]), daß ihn seine Beschäftigung mit Calderon, den Volksbüchern und der Dichtung des Mittelalters in seinen romantischen Plänen bestärkt hätte. Nach der Auflösung des Jenaer Kreises fesselten ihn literarhistorische Interessen in zunehmendem Maße. Die Vertiefung in die Poesie der Vergangenheit öffnet ihm

---

[1]) Walzel, Deutsche Romantik, I, S. 65 ff. Haym, Rom. Schule, S. 855 ff.
[2]) Haym, S. 132.
[3]) Haym, a. a. O. Walzel, II, S. 17.
[4]) Walzel, II, S. 12 ff.
[5]) Tieck, Schr. I, S. XXXVIII.

allmählich den Blick für geschichtliches Werden. Im Vorwort zu den „Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter“ (1803) weist er nachdrücklich auf die Notwendigkeit des historischen Verständnisses der Poesie hin[6]). Das Wesen der Geschichte war ihm bisher ein versiegeltes Geheimnis. Die großen Deuter der Vorzeit schlossen es ihm jetzt auf. Er berichtet über diesen „Kampf mit der Geschichte“[7]): „Die der Griechen und Römer hatte ich kennen gelernt und glaubte sie auch zu verstehen. An eine neuere der spätern europäischen Völker glaubte ich nicht, weil ich sie in den Geschichtsbüchern nicht finden konnte. Erst auf einem Umwege, nachdem ich Dante und Ariost studirt, neben Shakspear mich mit Spenser, Chaucer, und den englischen Schauspieldichtern aus der Zeit der Elisabeth und Carls II. genau bekannt gemacht und befreundet hatte, schloß sich mir, aus diesem Gegensatze, von selbst das Verständnis der griechischen Tragödie auf: und noch mehr, als mir das spanische Theater mit seinen wunderbaren Erscheinungen näher getreten war. Auf ähnliche Weise hat sich mir später der Sinn der Geschichte offenbart.“

Fast mit der gesamten damals bekannten Weltliteratur sehen wir Tieck in Verfolgung solcher Bestrebungen sich bekannt machen. Mittelpunkt und Ausgang blieb ihm zeitlebens Shakespeare, dem schon der Gymnasiast 1789 als dem „Ersten aller Sterblichen“[8]) gehuldigt hatte. Shakespeares literarische Gestalt bildete seit dem Göttinger Wintersemester (1792/93) den Gegenstand unermüdlicher Studien[9]). Für Tieck gipfelte in ihm die Entwicklung des menschlichen Geistes überhaupt. Indem jener wie ein Brennpunkt die Strahlen von Vergangenheit und Zukunft sammelte, wuchs sich das historische Verstehen des großen Briten für den jungen Tieck zu einer universalhistorischen Aufgabe aus. Zunächst natürlich nahm er die Geschichte der englischen Literatur vor. „Meine Bewunderung Shakspears führte mich schon früh zu den Engländern, die nach der Rebellion das Theater beherrschten: es war mir wichtig, die Literatur, die die größte Erscheinung hervorgebracht hatte, in ihrem Umfang, und das Drama in seinen mannichfaltigen Verzweigungen zu studiren.“[10]) Mit der Abhandlung über „Shake-

[6]) Tieck, Kr. Schr. I, S. 188.
[7]) Vorbericht, Schr. VI, S. XIII.
[8]) „Die Sommernacht“, Nachgel. Schr. I, 14.
[9]) Vgl. Köpke, I, 151.
[10]) Vorbericht, Schr. XI, S. XVIII.

speares Behandlung des Wunderbaren", die er seiner Bearbeitung des „Sturms" voranschickte (1793), eröffnete er die Reihe seiner Untersuchungen, welche aus diesem literarhistorischen Studium hervorgingen. Die große Gesamtdarstellung, mit der er sich bis zum Sterbebett trug, wurde allerdings nie ausgeführt, vielleicht gerade darum, weil für ihn die Geschichte Shakespeares die Geschichte der Welt bedeutete[11]). Ohne der historisch-kritischen Tätigkeit Tiecks weiter nachzugehen, stellen wir nur fest, daß sie dem Dichter ein positives Verhältnis zur Geschichte gebracht hat.

Mit dem „Fortunat" (1816) schloß Tieck seine im engern Sinne „romantische" Jugendperiode ab. Er, der nach einem Wort Ricarda Huchs vom Jüngling unvermittelt zum Greis wurde, ergab sich in seiner zweiten Lebenshälfte mehr und mehr einer mit der Zeit ins Philiströse ausartenden Resignation. „Im Hingeben an den unerforschlichen Willen eines höchsten, unsichtbaren Wesens"[12]) fand derselbe Mann die letzte Weisheit, der in seiner Jugend gerufen hatte:

„Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
In trüber Ferne liegt die Welt . . . .
— — — — — — — —
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält."

(William Lovell, Schr. VI, S. 178.)

Das Wesen seiner Jugend war „Traum und Ahnung" gewesen, wie das der Vittoria Accorombona (Vitt. Acc., S. 29). Seine damaligen Dichtungen versuchten das romantische Gefühls- und Ideenchaos gewissermaßen absolut, „sublimiert" wiederzugeben. Einer nüchternen Wirklichkeit gegenüber, entwarf er sein Reich einer auf die Unendlichkeit und Wahrheit erhabener Gefühle gebauten „transzendentalpoetischen" Welt. Kein Weg führte von ihr zum realen Leben, dessen Erbärmlichkeit der Dichter mit übermütigem Spott geißelte.

Der alternde Tieck aber, der „königlich sächsische Hofrat"[13]), hatte sich mit der Wirklichkeit abgefunden und versöhnt. Wie Don Quijote wollte der Jüngling „jenes unsichtbare Wunder, welches

[11]) Über die Notwendigkeit, Shakespeare im geschichtlichen Zusammenhang zu begreifen, äußert sich Tieck häufig. So Kr. Schr. I, S. 226 u. II, S. 180. Vgl. Henry Lüdeke, L. Tiecks Shakespeare-Studien, Diss., Frankfurt a. M. 1917, S. 52 ff.

[12]) Köpke II, 256. Vgl. auch a. a. O. II, S. 140.

[13]) Über den „Hofrat" spottet Heine in der „Rom. Schule". Werke ed. Elster V, S. 288.

ihn reizte, als einen Besitz sich aneignen“[14]). Jetzt verzichtete er darauf, und wandte seine entsagende Liebe der mißachteten Wirklichkeit zu. Einen „blauäugigen Adler mit zerschossenen Flügeln“ sieht Hebbel in ihm[15]). Die Reihe seiner Novellen, welche er 1821 mit den „Gemälden“ eröffnete, enthält zwar auch die romantische Gefühlswelt, aber nicht mehr in reiner Absolutheit, sondern in ihrer relativen Bedingtheit durch die reale Last sachlicher Ordnungen[16]). Sie bedeuten ihrem Gehalt nach eine fortschreitende Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit im weitesten Sinne, mit Gesellschaft, Staat, Kirche, Erziehung, mit Zeitströmungen und Lebensfragen[17]). Man kann die zwölf Bände der Novellen Tiecks als einen einzigen Bildungsroman betrachten, der in nebeneinanderstehenden Fragmenten die verschiedenartigen Interessensphären eines reichen, aber nicht sehr tiefen Geistes beleuchtet[18]), als einen nicht sehr klaren Spiegel, welcher die Realität zeigt, wie sie der Dichter sah, noch immer aus großer Entfernung, verschwommen, farblos und blutleer. Der starke Bildungsgehalt, meist bloß in Erörterung und Gespräch niedergelegt, macht die Großzahl dieser Dichtungen zu Tendenzwerken. Tieck gelangt, angesichts seiner Produktion, naturgemäß zu der Theorie, in der Tendenz, der „Spitze“, dem „Gedanken“ ein wesentliches Kennzeichen der Novelle überhaupt zu erblicken[19]).

---

[14]) „Eine Sommerreise.“ Tieck, Schr. XXIII. S. 47.

[15]) Tagebuch 1853. Werke ed. Th. Poppe, X, S. 184.

[16]) Vgl. Oscar Kaiser, Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg, Diss., Leipzig 1885, S. 3, wo das Fortleben der „alten Romantik“ unter der Decke des realistischen, modernen Lebens verurteilt wird. Vgl. bes. Marianne Thalmann, Probleme der Dämonie in Tiecks Schriften, Weimar 1919, S. 93 ff.

[17]) Witkowski formuliert Tiecks Bestreben geradezu als „Willen, der Zeit zu dienen“. Tiecks Werke, Einleitung, S. XXV.

[18]) So „antiromantisch“ sind demnach diese Novellen im Grunde doch nicht, wie Ricarda Huch, „Die Rom.“, II, S. 157 meint, wenigstens, wenn man ihre Bildungstendenz in den Vordergrund stellt, was allerdings zum richtigen Verständnis notwendig ist. Die weite Bedeutung einer universalen Bildung ist romantisches Erbgut. Tieck hat sich denn auch immer wieder im Bildungsroman versucht. Schon mit „William Lovell“, dann im Anschluß an den „Meister“ mit dem „Sternbald“. „Fortunat“ wird auch von Walzel, Deutsche Rom. II, S. 94, derselben Gattung zugezählt, und „Der junge Tischlermeister“ ist eine erneute Nachahmung von Goethes Roman. Eine Novelle wie „Eigensinn und Laune“ nähert sich äußerlich dem Bildungsroman.

[19]) Köpke II, S. 234. Schon in der Phantasusnovelle Schr. IV, S. 360 ff. findet sich die Ansicht. Ebenso vgl. Krit. Schr. II, 191. (Goethe u. seine Zeit.)

Daß nun diese Auseinandersetzung nicht in apodiktischer Form sich vollzieht, indem er in Wort und Gestalt seine Überzeugung unzweideutig hinsetzte, sondern daß es sich um ein eigentliches „Dialogisieren" handelt, liegt tief in seinem Wesen begründet. Schon sein Freund Loebell[20]) fand in ihm eine durchaus „dialogische" Natur, und Friesen ist ähnlicher Meinung[21]). Seine Fähigkeit „über den Polen" zu schweben, die verschiedensten Gefühle und Ansichten gegeneinander auszuspielen, selber aber als lächelnder Weiser jeder leidenschaftlichen Stellungnahme enthoben zu sein, und die Tendenzen an ihren eigenen Konsequenzen scheitern oder siegen zu lassen, führt ihn zu der eigentümlichen Form seiner Novellen. Diese Fähigkeit ist die romantische Ironie, wie schon J. Minor ausführlich gezeigt hat[22]), die ja bei Tieck nicht bloß eine ästhetische Doktrin, sondern eine Wesenseigenschaft darstellt[23]).

Die Aussöhnung mit der Wirklichkeit schenkt dem resignierenden Dichter die Erkenntnis, daß sie nicht nur „Schutt und Trümmer" sei, daß das Wunder nicht nur in einem transzendentalen Absoluten, sondern auch „im Gesetz", in der Realität selber zu finden sei[24]). Er sagt sich, „daß alles jenes Wunder, welches unsere unerfahrene Jugend reizte, uns gleichgültig oder lächerlich wird, und wir das ächte Wunder da wahrnehmen, wo das blöde Auge gar Nichts, oder das Gleichgültige erschaut"[25]). Noch deutlicher verkündet im „Aufruhr in den Cevennen" der Pfarrer Watelet diese Gesinnung Tiecks[26]): „Als wenn jede Blume mir nicht als Rätsel entgegen blühte, mein Entstehen, Wachstum und Vergehen, Sonne, Mond und Sterne, Licht und Firmament und Wasser, ja die Organisation der kleinsten Mücke nicht ebenfalls ein Wunder sei." Die Novelle erscheint ihm nun die gegebene Form, um dies Wunderbare, „aber doch Alltägliche" auszudrücken, indem er von ihr verlangt, daß „sie einen Vorfall ins hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist"[27]). Dies

[20]) Köpke, II, S. 262.

[21]) Friesen, L. Tieck, I, S. 10, u. II, S. 313.

[22]) Minor, S. 136.

[23]) So J. Budde, Zur rom. Ironie bei L. Tieck, Diss., Bonn 1907, S. 7 u. S. 30.

[24]) Minor, S. 136. Arnold, Euphorion 23, S. 263.

[25]) „Die Wundersüchtigen", Schr. XXIII, S. 170.

[26]) Schr. XXVI, S. 292.

[27]) Vorbericht, Schr. XI, S. LXXXVI.

Wunderbare erscheint in den Novellen als der „Wendepunkt" der Handlung [28]). Mit der „Wilden Engelländerin" (Schr. XXI) hat Tieck für seine Theorie ein klassisches Musterbeispiel geboten [29]). So wie hier ein unbedeutender „Zufall" eine innere Wandlung der Heldin auslöst und ihr Leben völlig neu bestimmt, ist freilich der Wendepunkt sonst nirgends durchgeführt. Meist treffen wir nur eine ganz äußerliche Wendung, indem etwa ein zwei Liebende trennendes Hindernis aus dem Wege geräumt wird oder ein glücklicher Fund dem Helden zu Reichtum und Ansehen verhilft. Ja, der ironisch-spielerische Geist Tiecks gelangt, vielleicht aus Mangel an Motiven, dazu, solche Wendepunkte künstlich durch eine „Vexierbildertechnik" [30]) herzuzaubern. An Stelle einer Wendung der Handlung tritt einfach eine Wendung im Standpunkte des Erzählers. So, wenn z. B. in der Novelle „Wunderlichkeiten" ein mit allen Tugenden ausgestattetes Mädchen sich schließlich als eine raffinierte Diebin entpuppt, oder wenn Tieck den Leser absichtlich über die wahre Natur des angeblichen „griechischen Kaisers" hinwegtäuscht (vgl. u.). Dieses spielerische Verfahren nötigt den virtuosen Dichter seine Figuren den größten Teil der Erzählung hindurch als Masken vorzuführen, was natürlich jede wirkliche Gestaltung verhindert.

Die Einführung des „Wunderbaren" in die Novelle, mag es auch noch so oberflächlich verstanden werden, bildet immerhin ein über die bloße sachliche Dialektik hinausweisendes Element. Aber gerade seine allzuhäufige Auflösung in einen virtuosen Kniff macht deutlich, wie stark das Theoretische und Bildungsmäßige in dieser Novellistik vertreten ist, und wie wenig wirklicher Lebensgehalt und demnach rein dichterischer Wert darin zu finden ist [31]). Allerdings in seltenen begnadeten Stunden schenkte Tieck die Muse auch Meisterstücke wie „Des Lebens Überfluß" oder „Die wilde Engelländerin". Aber in der großen Mehrzahl der Erzählungen spüren wir nur den mehr oder weniger gelungenen Versuch, die Fülle des

---

[28]) Arnold, Euph. 23, S. 268 bemerkt richtig, daß das „Wunderbare" mit dem Wendepunkt identisch sei. Anders Minor, S. 136, der es allgemein mit dem Wunderlichen erläutert. Vgl. M. Thalmann, a. a. O., S. 96.

[29]) Arnold, a. a. O., S. 260, weist darauf hin, daß der wunderbare Wendepunkt bei Tieck im Gegensatz zu Goethe nur ein äußerliches Geschehnis sei.

[30]) So von Minor treffend benannt S. 139.

[31]) So Minor S. 140 u. Garnier, Zur Entwicklungsgeschichte der Novellendichtung L. Tiecks, Gießen 1899, S. 54.

Daseins in die gedankenblasse Polemik hineinzutragen. Tieck hatte sich zwar mit der Wirklichkeit versöhnt, aber seine romantische Seele stand ihr doch noch viel zu ferne, um sie selber mit „urkräftigem Behagen" mitzuerleben. Er betrachtete sie bloß und „räsonnierte" darüber. Friesen verzeichnet die Liebhaberei Tiecks, stundenlang dem Gewühle eines Volksfestes zuschauen zu können[32]). Er erinnerte sich, „ihn häufig an dem Fenster seiner am Dresdner Markte gelegenen Wohnung gesehn zu haben, wie er auf den, selbst schon an Tagen des Wochenmarktes, belebten Platz mit stiller Behaglichkeit herabblickte"[33]). Dies Bildchen ist symptomatisch. Von der Studierstube aus betrachtete er das Leben und macht sich Gedanken darüber, die er in den „realistischen" Novellen niederlegt. Die Wirklichkeit erscheint denn in ihnen wie durch einen Schleier gesehen, nebelhaft und kalt, nicht durchpulst vom warmen Strome persönlichen Miterlebens[34]).

Bei diesem schwachen Kontakt mit den Kräften der Erde war es Tieck versagt, selbständig aus seinem Innern ein Bild dichterischer Wirklichkeit frei zu schaffen. Er mußte sich darauf beschränken, die Realität in zarten Umrißlinien anzudeuten. Um seinen Novellen einen substantielleren Gehalt zu geben, suchte er eifrig nach festen, fertigen Wirklichkeitselementen, nach schon geformten Gestalten und Motiven. Aus diesem Bestreben erklärt sich die Aufnahme von oft bizarren Geschehnissen und Vorfällen aus seiner eigenen Erfahrung[35]). Ebenso zeichnet er Originale und schrullenhafte Personen seiner Umgebung ab. Meist bleibt er da beim Äußerlichsten stehen, bei einer karikierenden Wiedergabe verkehrter Sprechweisen oder abstruser Lebensgewohnheiten. So bei

---

[32]) Friesen, a. a. O., II, S. 360.

[33]) a. a. O. Vgl. M. Thalmann, a. a. O., S. 69. Franz Conen, Die Form der historischen Novelle bei Ludwig Tieck. Diss., Bonn 1914, S. 43.

[34]) Aus dieser allgemeinen Charakteristik der Tieckschen Novellen ergibt sich ohne weiteres der große Abstand, der die Mehrzahl dieser Dichtungen von den Werken C. F. Meyers trennt, ganz abgesehen von der Verschiedenheit der Weltanschauung und der Kunstmittel. Meyer war jedem „Theoretisieren" abhold. Es genügt, die sich kontradiktorisch entgegengesetzten Definitionen der Dichtung der beiden Dichter nebeneinander zu stellen, um den Unterschied in voller Schärfe zu beleuchten. Für Tieck eröffnet sich in der Novelle eine Bahn „für Räsonnement, Urteil und verschiedenartige Ansicht". (Schr., XI, S. LXXXVIII.) Meyer aber sagt: „Es darf k e i n Räsonnement, nichts gedankenhaft Beschreibendes als unaufgelöster Rest übrigbleiben." (Betsy Meyer, Erinnerungen, S. 163.)

[35]) Vgl. Minor, S. 138.

dem falschen Husaren Römer in der „Gesellschaft auf dem Lande", dem alten Josef im „Jungen Tischlermeister", dem Steiger im „Alten vom Berge", Henslow in „Dichterleben". Selten gelingt ihm eine schärfer umrissene Gestalt wie Eulenböck in den „Gemälden". Die Charakterisierung von komischen Personen durch eine willkürlich verdrehte Sprache wird direkt zur leeren Manier, so bei der Barbe im „Aufruhr" und der Ursula in der „Vittoria Accorombona"[36]). Anderseits knüpfte Tieck an bekannte und überlieferte Erscheinungen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit an. Er nimmt Cagliostro und ähnliche Abenteurer zum Vorwurf[37]). In der „Gesellschaft auf dem Lande" wird Friedrich der Große im Hintergrunde sichtbar, und im „Geheimnisvollen" tritt die Zeit der Befreiungskriege ins Bild[38]).

Das Suchen nach Formmotiven der Wirklichkeit mußte ihn auch zur historischen Erzählung führen. Wir haben eingangs gesehen, daß und wie er die Geschichte sich aneignete. Jetzt wurde der erworbene Besitz für ihn nutzbar.

Die Geschichte brachte ihm doppelten Gewinn. Einmal fand er hier in Fülle Elemente der Realität, zwar erstarrte, aber durch schöpferische Dichtung belebungsfähige. „Zustände, Sitten, Verfassungen, Menschenarten und Meinungen, die bis dahin noch nicht beachtet, oder mit dem Auge abgestumpfter Gewöhnung angesehen wurden, geben dem poetischen Beobachter zuweilen eine ganz neue Welt der Darstellung. Dies machte den Waverley und die nachfolgenden Werke desselben Autors so anziehend und bereitete ihm einen so rasch eroberten Ruhm."[39]) Diese Worte Tiecks bezeugen, daß ihm die Vergangenheit poetisch erscheint, weil sie etwas enthält, das er an der unmittelbaren Gegenwart nicht zu erfassen vermag.

Anderseits bot ihm die historische Überlieferung eine zwar unvollständige, aber doch angedeutete Gestaltung, sowohl im Menschen, als auch im Geschehen. Man kennt die völlige Gestaltlosigkeit seiner Jugendwerke[40]). Weisen die Zeitnovellen hierin

[36]) Vgl. darüber Karl Wenger, Historische Romane deutscher Romantiker, Bern 1905, S. 110, u. Minor, S. 147. F. Conen, a. a. O., S. 43 ff.

[37]) In den Novellen „Die Wundersüchtigen" und „Wunderlichkeiten".

[38]) Minor, S. 213, führt aus, zu welch dürftigen Motiven die versiegende Produktionskraft Tiecks schließlich Zuflucht nahm.

[39]) „Bücherschau", 1827, Kr. Schr., II, S. 102.

[40]) Z. B. schon O. Kaiser, a. a. O., S. 33. R. Huch, Rom. I, S. 120. F. Conen, a. a. O., S. 28.

auch einen gewissen Fortschritt auf, so verbirgt sich doch hinter der breitausgeführten Tendenz eine sehr schwache innere Formung. Die Tradition der Geschichte, bis zu einem gewissen Grade bereits geformt [41]), unterstützt den Gestaltungswillen des Dichters in weitgehendem Maße. Die historischen Novellen Tiecks lassen denn auch eine zunehmende Gestaltungskraft des alternden Dichters unzweideutig wahrnehmen, deren Höhepunkt in der „Vittoria Accorombona" erreicht wird [42]). Allerdings gelingt es Tieck nicht sofort die Vorteile, welche ihm die Wahl des geschichtlichen Stoffes entgegenbringt, voll auszunützen. Anfänglich füllt er den historischen Rahmen mit dem nämlichen überreichlichen Bildungsgehalt, der seinen Zeitnovellen eignet. Erst allmählich schwingt er sich zu rein dichterischer Darstellung der Vorzeit auf. Wir folgen stufenweise dieser Entwicklung.

Das oben berührte, speziell literarhistorische Interesse Tiecks läßt es leicht verstehen, daß er gerade mit Dichternovellen zuerst den Boden der geschichtlichen Erzählung betritt. Dichtungen, welche ein Künstlerdasein zum Mittelpunkte haben, werden bis zu

---

[41]) Über den Wert der Geschichte als Stoff vgl. F. F. Baumgarten, Das Werk C. F. Meyers, S. 70 ff.

[42]) Wir sehen, beiläufig bemerkt, Tieck und Meyer gelangen auf entgegengesetzten Wegen zur historischen Dichtung. Meyer, der überzarte, flieht die Wirklichkeit der Gegenwart, sie ist ihm zu „nahe" und zu „roh". Er greift zur Geschichte, weil sie ihn „besser maskiert". (Meyer. Briefe, I, S. 138. Bettelheim, L. v. François u. C. F. Meyer, S. 12. Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 152. H. Corrodi, C. F. Meyer u. sein Verhältnis zum Drama, Leipzig 1923, S. 95. Linden, a. a. O., S. 121 ff.) Das Abzeichnen seiner Umgebung empfände er als Schamlosigkeit. Tieck dagegen sucht die Wirklichkeit. Aber er steht ihr innerlich noch zu fern, um sie unmittelbar erfassen zu können. Die Geschichte wird ihm zum Hilfsmittel, sich ihrer zu bemächtigen. Aus dieser Verschiedenheit der beiden Dichter entspringt bei ihnen eine andersgeartete Behandlung des geschichtlichen Stoffes. Meyer handhabt ihn „plus que cavalièrement" (Br., I, S. 128); er „wählt aus und vereinfacht". Tieck aber meint, daß der Dichter „um so poetischer und um so größer sei, je näher er sich der Wahrheit hält, sein Werk ist um so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzuwerfen braucht: er fühlt sich selbst als der Genius der Geschichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird." (Wallensteins Tod, Kr. Schr., III, S. 42.) Damit vergleiche man, wie er in Kritiken historischer Dichtungen pedantisch die Abweichungen von der Geschichte notiert. So bei „Wallenstein" (Kr. Schr., III, S. 51), Kleist (Kr. Schr., II, S. 45), „Correggio" (Kr. Schr. IV, S. 286, 293, bes. S. 303).

einer gewissen Grenze immer Selbstdarstellungen sein[43]). Wollte darum Tieck das Wesen des Dichters, wie er es sah, zur poetischen Veranschaulichung bringen, so forderte dieses Ansinnen wohl in stärkstem Maße, bei seiner weichen, in Stimmungen zerfließenden Individualität, einen formal schon kräftig vorgebildeten Stoff, der die flüchtigen Elemente fest zusammenhielt. So wählte er zuerst — in der Novelle „Dichterleben" (1825) — das Leben Shakespeares zum Gegenstand der Darstellung. Begreiflicherweise, denn Shakespeare war für ihn d e r Dichter. Er macht ihn darin zu einer fast mythischen Gestalt, ausgestattet mit allen Wesenszeichen des Künstlerischen überhaupt, die er sich selbst ablauschte[44]). Der Hauptgehalt der Erzählung ist demnach die Persönlichkeit des Dichters, „dessen ganzes Schicksal sich so gestaltet, sein Glück oder Unglück auf solche Art sich wendet, daß nur diesem einzigen Manne begegnen konnte, was ihm wiederfuhr, und das alles aus seinem Talent fließt, welches mit seinem Gemüt sich so innigst verbindet, daß alles, sowie auch die Umgebung, die äußere Lage ein untrennbares Ganzes wird"[45]). Die ganze Dichtung ist auf diesen Mittelpunkt hin komponiert. Das eigentlich Historische wird nur soweit berücksichtigt, als es zur Erklärung der Individualität des Dichters beiträgt, indem der leicht umrissene Hintergrund die allgemeinen kulturellen Bedingungen des Zeitalters angibt. Die Nebenfiguren, der titanisch-leidenschaftliche Marlow, der haltlose Schwärmer Greene, der kritische Nash, sind in Tiecks dialektischer Manier als ergänzende Gegensätze gedacht. Jeder verkörpert eine untergeordnete Form des Dichters, über welche sich die harmonische Idealgestalt des Helden siegreich emporhebt. So hoch die Novelle als Kunstwerk steht[46]), so spielt das historische Moment darin doch nur eine sekundäre Rolle. Die beiden Ergänzungen, das „Fest zu Kenelworth" und der „Dichter und sein Freund", an sich schon von geringerer Qualität, lassen den geschichtlichen Charakter vollends zurücktreten, wenn auch in ersterer Elisabeth erscheint

[43]) Dies wird auch der Grund sein, warum Meyer schreibt: „Es ist nicht gut, wenn der Held einer Dichtung selber ein Maler oder ein Dichter oder ein Musiker ist." (Zu Adolf Frey. Frey, C. F. Meyers unvollendete Prosadichtungen, I, S. 257.) Es „maskiert" ihn zu wenig.

[44]) Minor, S. 149. Vgl. Lüdeke, a. a. O., S. 23 u. 32.

[45]) So umschreibt Tieck selber das Wesen des Künstlergedichtes in der Besprechung von Oehlenschlägers „Correggio", Kr. Schr., IV, S. 277.

[46]) Vgl. Witkowski, a. a. O., S. LXXXI. Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Heft, S. 9.

und in letzterer gesprächsweise das Wesen des Zeitalters erörtert wird. Die spätere Künstlernovelle, der „Tod des Dichters" mit Camoëns als Helden, ist eine erneute Selbstdarstellung, erfüllt von der wehmütig-resignierten Stimmung des alternden Tieck[47]). In den eingefügten historischen Szenen zeigt sich der Einfluß der inzwischen entstandenen rein geschichtlichen Novellen.

Mit dem „Aufruhr in den Cevennen" (1826) geht Tieck einen Schritt weiter. Nehmen Künstlernovellen schon an sich eine Sonderstellung ein, so wäre die Darstellung eines Religionskrieges eine Aufgabe, die rein historisch gelöst werden könnte, wie z. B. Meyer im „Amulett"[48]) und im ersten Buche des „Jenatsch" beweist. Aber bei Tieck überwogen bei der Konzeption des Werkes Bildungsprobleme allzu sehr, um das Antlitz der Dichtung nicht nach dieser Seite hinzuwenden. Bezeichnenderweise geht ihr Ursprung auf einen Entwurf des Jahres 1802 zurück, wie Lebede[49]) nachweist, der die „Stellungen der Konfessionen zum Christentum"[50]) ohne jegliche historische Umrahmung behandeln sollte. Dieser

---

[47]) Minor, S. 156. Köpke, II, S. 148 u. 260. (Loebell.) Friesen. II, S. 334.

[48]) Der „Aufruhr" zeigt übrigens verschiedene Ähnlichkeiten mit dem „Amulett", die allerdings kaum mehr als zufälliger Natur sein dürften. Sie seien hier kurz berührt: Beide Novellen behandeln den Kampf zwischen Hugenotten und der katholischen Regierung, was die Übereinstimmung in der allgemeinen Atmosphäre nach sich zieht. Der Parlamentsrat Beauvais und der Parlamentsrat Chatillon, beide Protestanten, haben die versöhnende Haltung im Religionsstreit gemeinsam. „Werden wir denn nie lernen, daß sich die Gewissen nicht meistern lassen, und daß ein Protestant sein Vaterland so glühend lieben, so mutig verteidigen und seinen Gesetzen so gehorsam sein kann als ein Katholik." (Amulett, Nov. I, S. 25.) Ähnlich, nur mehr vom religiösen Standpunkte aus, verlangt Beauvais, daß der König das „Gewissen seiner Untertanen ehren" solle (Aufruhr, Schr., XXVI, S. 79), und er fühlt, „daß es jedem Sinn erlaubt und möglich ist, die ewige Liebe auf seine Weise und doch im Geiste der Wahrheit anzubeten.". (a. a. O., S. 84.) Beide Räte pflegen gelehrte Studien. Beauvais liest im Plato (a. a. O., S. 81) und Chatillon in der Geographie des Ptolemäus. (Nov. I, S. 43.) In beiden Novellen finden wir ein den Helden liebendes Mädchen mitten in die Wirren gestellt. (Auch die Christine im „Aufruhr" sollte dem Plane nach offenbar schließlich Protestantin werden. Vgl. Köpke, II, S. 159.)

[49]) Hans Lebede, Tiecks Novelle „Der Aufruhr in den Cevennen". Diss., Berlin 1906, S. 12 ff. Dazu Köpke, I, S. 294.

[50]) Die Skizze dieser Dichtung ist aufgezeichnet in der Novelle „Eine Sommerreise", Schr., XXIII, S. 48 ff. Vgl. Köpke, II, S. 298 u. 279, I, S. 294. Lebede, a. a. O., S. 11.

ideelle Kern ist denn auch in der vorliegenden unvollendeten Fassung des „Aufruhrs“ erhalten geblieben. Ganz im Sinne der Zeitnovellen werden die verschiedenen Seiten und Möglichkeiten des religiösen Lebens prinzipiell erörtert, indem jede Gestalt eine bestimmte Abstufung, eine typische Form von Religiosität ausdrückt, während über den sich befehdenden Gegensätzen der Dichter durch den Mund des Pfarrers Watelet seine persönliche Ansicht einer Versöhnung in Liebe und Resignation verkündet.

Wir halten darum an der Ansicht Witkowskis [51]) unbedingt fest, daß das historische Moment im „Aufruhr“ sehr stark in den Hintergrund tritt und keineswegs den Hauptgehalt der Erzählung ausmacht. Die Untersuchungen Lebedes bezeugen zwar, wie getreu Tieck viele Angaben der Quellen benutzt. Dies beweist aber nur, wie stark sein Bedürfnis nach Wirklichkeitsfarben ist, um die abstrakten Ideen des Problems in dichterische Gestalt setzen zu können. Er entnimmt den Quellen die Beschreibung der ekstatischen Zustände, die Vorgänge des Hellsehens, der Prophezeiungen usw., ferner Namen und Ortsbezeichnungen. Alles Einzelheiten, die er gerade darum so reichlich verwertet, weil seine schöpferische Phantasie zu wenig wirklichkeitsgesättigt ist, um solche frei zu erzeugen. Die Aufnahme dieser verstreuten Einzelzüge ergibt aber noch keine historische Dichtung. Die Träger geschichtlicher Namen sind hier Typen, die etwas Zeitloses verkörpern, ihre den Quellen entnommenen psychischen Zustände, ihre Reden und Taten drücken etwas Prinzipielles und Allgemeingültiges, erst in zweiter Linie etwas historisch Bedingtes aus. Alle Ereignisse sind bloß episodisch. Die verworrene Reihe von Gefechten, Verfolgungen und Camisardenversammlungen haben offensichtlich nur den Zweck, die typischen Äußerungen der behandelten Geistesverfassung in Szene zu setzen. Sie tragen nicht den Charakter historischen Geschehens, eines einmaligen, einzigartigen, mit Notwendigkeit sich vollziehenden Ereignisses. Die Camisarden lassen nirgends verlauten, wie sie sich eigentlich Fortführung und Ausgang des Kampfes vorstellen. Politisches Denken wird ihnen bezeichnenderweise direkt abgesprochen [52]). Sie stellen eben nur religiöse Typen dar, nicht

---

[51]) Witkowski, Einleitung, S. LXXXII. Dagegen ist Lebede, a. a. O., S. 17, der Meinung, der „Aufruhr“ sei auch als historisches Bild wertvoll. Ebenso Berend, Tiecks Werke, Einl. I, S. LXXII. Vgl. F. Conen, a. a. O., S. 17 ff.

[52]) Vgl. die Unterhandlung mit Flotard, Aufruhr, Schr., XXVI. S. 214.

Menschen mit ihrem Widerspruch. Die allgemeine politische Situation, der Zustand des Landes werden kaum angedeutet[53]).

Stellen wir so fest, daß der „Aufruhr" im ganzen genommen, eine Tendenzdichtung mit leicht aufgetragenem historischen Kolorit ist[54]), so sind doch einzelne Ansätze zur lebendigen Gestaltung des Geschehens nicht zu verkennen. Wenn die Uneinigkeit der regulären und freiwilligen Truppen vorgeführt wird, um einen Mißerfolg der königlichen Armee zu begründen[55]), oder wenn wir gewahr werden, wie infolge der sinnlosen Grausamkeit des beschränkten Montrevel die Bewohner geplünderter Dörfer, von seinen Truppen aus ihrer friedlichen Existenz geworfen, sich den revolutionären Camisarden anschließen[56]), so sind das einzelne realistisch geschaute Illustrationen. Hierher gehört auch die rückblickende Erzählung Abraham Mazels vom Beginn des Aufstandes[57]). Gestalten, wie der kluge Parlamentsrat Beauvais, der sich dem Verdachte der Behörden durch die Flucht zu entziehen sucht[58]), oder der Marschall Montrevel, der Schürzenjäger, beschränkt und grausam ohne Größe, sind individueller geschildert als die übrigen Typen. Aber das Gesamtbild der Novelle wird dadurch nicht verändert[59]).

Erst mit dem „Wiederkehrenden griechischen Kaiser" (1830) nähert sich Tieck um ein Bedeutendes der historischen Dichtung, wohl hauptsächlich unter dem Einfluß Walter Scotts[60]). War er im „Aufruhr" noch von einer Idee ausgegangen, für welche er nachträglich eine passende Einkleidung suchte, so reizte ihn hier von vornherein das Stoffliche zur Gestaltung. Schon 1804 wurde er durch Rumohr auf eine Novelle Bandellos aufmerksam gemacht, welche das Schicksal Balduins von Flandern, des letzten lateinischen Kaisers von Konstantinopel behandelte[61]). Das geplante

---

[53]) a. a. O., S. 86 werden die Sinnesänderung Ludwig XIV. und die Aufhebung des Ediktes von Nantes als Ursachen des Aufstandes kurz erwähnt. „Typen seelischer Störungen", sagt Marianne Thalmann, a. a. O., S. 15.

[54]) Ähnlich Wenger, a. a. O., S. 107.

[55]) Aufruhr, a. a. O., S. 162.

[56]) a. a. O., S. 198.

[57]) a. a. O., S. 206.

[58]) Auch er ist heimlicher Protestant, a. a. O., S. 173.

[59]) Ich finde es allerdings nicht richtig, den Kunstwert der Novelle darum anzuzweifeln, weil der Ideengehalt das Historische beeinträchtigt, wie es Witkowski (a. a. O., S. LXXXII) tut.

[60]) Über den Einfluß Scotts vgl. K. Wenger, a. a. O., S. 111.

[61]) Köpke, I, S. 316.

Drama blieb unausgeführt. Später aber zog ihn an diesem Stoffkomplex das Demetriusmotiv, die Geschichte des falschen Kaisers an, das sich vorzüglich für seine ironische Wendepunkttechnik eignete. Denn auf den oben genannten „Kniff" ist das ganze Werkchen aufgebaut, indem der Leser bis zuletzt über die wahre Gestalt des Kaisers getäuscht wird. Diese Art der Konzeption weist schon auf eine Abkehr von der üblichen Tendenznovelle hin. In der Tat versucht Tieck hier zum ersten Mal ein Stück historischen Geschehens um seiner selbst willen darzustellen. Vergegenwärtigen wir uns, daß der geschichtliche Stoffreichtum Tieck dazu diente, sich der Wirklichkeit darstellerisch zu bemächtigen. Der „Griechische Kaiser" zeigt als ein interessantes Übergangsprodukt, den Dichter noch im Kampf mit romantischen Reminiszenzen. Das Mittelalter (13. Jahrhundert) als Hintergrund legte solche ohnehin nahe. Wenn Tieck auch das Verständnis für das „Wunder im Gesetz" aufgegangen, so empfand er doch vorerst noch schmerzlich den Unterschied zwischen der absoluten Gefühlswelt romantischer Idealität und den in Relativitäten verstrickten Mächten und Menschen des realen Lebens. Indem er nun dazu schritt, mit dem gesammelten Material ein Bild der Wirklichkeit zu entwerfen, gelang es ihm nicht sofort diese aus der Ferne beobachtete Welt mit seinem eigenen Innenleben zu verschmelzen. Erhält in seinen Zeitnovellen die Gegenwart oft ein groteskes und unwahrscheinliches Gepräge, scheiden sich dort die Menschen in Spitzbuben, Betrüger, Lügner und romantische Schwärmer auf der andern Seite, so trägt auch der „Griechische Kaiser" ein solches Doppelgesicht. In breiter Fülle nimmt die reale Welt der Fürsten, Ritter und Bürger den meisten Raum in der Erzählung ein. Aber alle diese Hugo, Conrad, Ildefons und Bernhard Rais haben einen Stich ins Schuftische. In ihrem Tun und Lassen werden sie selbstverständlich nur von den niedrigsten Motiven geleitet. In Haß, Macht- und Geldgier aufgehend, sind sie zu jeder höhern Regung unfähig. Und mitten in diese schlimme Gesellschaft stellt Tieck Ferdinand von Portugal, einen poetisch veranlagten Jüngling, dessen blasse Gestalt sich nicht wesentlich von der eines Florens oder Fortunat abhebt, und neben ihn die Fürstin Johanna, eines jener romantischen Schemen wie Felicitas oder Marcebille. Wir sehen, der Dichter stellt hier Ideal und Wirklichkeit noch unorganisch nebeneinander. Er vermag noch nicht eine Gestalt zu schaffen, in welcher beides vereinigt ist. Er scheint sich dessen sogar

bewußt gewesen zu sein, denn dieses zwiespältige Verhältnis wird symbolisiert in Wachsmuth, dem Sohne des Grafen Conrad. Dieser, ein reiner, aber schwacher Jüngling geht daran zu Grunde, daß er die beiden Extreme nicht vereinigen kann. „Gibt es denn keine Wahrheit, keine Tugend?“ fragt er angesichts der bösen Welt[62]). Als er das wahre Gesicht seines schwärmerisch verehrten Vaters erkennt, bricht er verzweifelnd zusammen: „Ist denn nicht alles ausgebrannte Schlacke, Schatten und Rauch?“[63])

Zwischen die beiden Gegensätze, die grau in grau gemalte Wirklichkeit und die poetische, phantasievolle Romantik schiebt Tieck den Zwergen Ingeram, einen Nachfahren der Narren Shakespeares, der in der bekannten Manier — über den Polen schwebend — in ironischer Form des Dichters eigene Meinung ausspricht. Er erklärt gewissermaßen theoretisch, als einzige tendenziös angehauchte Figur in dieser Novelle, was die Erzählung zur Anschauung bringt, er philosophiert über die Verderbtheit der Welt mit Ideen Böhmescher Herkunft[64]). Wie Lucifer die von Gott geschaffene gute Welt zerschlagen, aus ihren Trümmern aber und anderm schlechten Material dann die neue jetzige „zusammengeklebt“ hat. Wie man sich mit dem Troste abzufinden hat, „daß sich einiges aus jener bessern Zeit in die Surrogatkugel, auf der wir hausen und hantieren, hineinverläppert hat“[65]).

Wenn zum Schluß Ferdinand und Johanna, die romantischen Naturen, mit Hilfe eines ebenso weise als unhistorisch gezeichneten Königs (Ludwig VIII.) über die tief zerknirschten Grafen triumphieren und zum Throne gelangen, so erkennen wir darin einen Urteilsspruch des Dichters, der noch einmal der alten romantischen Welt den Sieg verleiht. Aber wir entscheiden heute anders. In der realistischen Novelle verblassen diese ätherischen Wesen neben den tätigen Menschen, mag der Dichter sie noch so sehr als Verworfene bezeichnen. Sie sind nicht bloß Typen wie im „Aufruhr“, sondern wirkliche historisch geschaute Gestalten. Ihre Handlungen quellen aus ihrer Natur, ihr Denken lenkt das Geschehen. Ein Charakter wie der Graf Conrad ist etwas ganz Neues innerhalb der Tieckschen Novellistik. Ein verschlagener, machtgieriger Adliger. „Herrschen kannst du,“ erklärt er seinem

---

[62]) „Der wiederkehrende griechische Kaiser.“ Schr., XXII. S. 270.
[63]) a. a. O., S. 360.
[64]) a. a. O., S. 351 ff.
[65]) a. a. O., S. 354.

Sohne, „deinen Besitz berühmt machen und emporbringen. Die Freude an diesem Besitz erlischt nie. Im Gefühle zu herrschen sind alle Genüsse und Leidenschaften vereinigt.“ [66]) Nicht mehr bloß die Gleichheit der Überzeugung verbindet diese Menschen. Sie sind hineingestellt in ein, wenn auch nur schematisch entworfenes Gewebe realer Beziehungen und Abhängigkeiten, „die Drähte, an welchen sie tanzen“ [67]), werden sichtbar. Lage und Bestrebungen der verschiedenen Stände werden beschrieben und die folgenden Verwicklungen daraus motiviert.

Im ganzen bedeutet daher der „Griechische Kaiser“ doch einen großen Fortschritt nach der Richtung der realistischen und der historischen Erzählung hin, trotz der vorhandenen Zwiespältigkeit. Als Kunstwerk ist die Novelle nicht sehr hoch einzuschätzen. Schon der technische Trick, den im Mittelpunkt stehenden falschen Kaiser zuletzt dem verblüfften Leser als einen lächerlichen Strohmann erscheinen zu lassen, ist zu äußerlich, um eine tiefere Wirkung hervorzubringen [68]).

Nach dieser Vorübung auf dem Gebiete der historischen Erzählung, schreibt Tieck im folgenden Jahre (1831) die Novelle „Der Hexensabbath“, ein Meisterstück, worin sich nun eine letzte entscheidende Wandlung des Dichters in seinem Verhältnis zur Realität vollzieht. Die im „Griechischen Kaiser“ aufgezeigte Zwiespältigkeit wird überwunden. Eine neuartige Betrachtung und ein tieferes Verständnis des Daseins ringen sich durch. Ingeram-Tieck war noch der Ansicht gewesen, daß die Menschen nur aus „Erbärmlichkeit, Hunger, Neid, Bosheit und schuftischem Wesen“ [69]) zusammengesetzt seien. Der Wortführer des Dichters im „Hexensabbath“, Labitte, hält die Kräfte des Menschen für „ursprünglich gut“ [70]). Für ihn ist Lucifer nicht mehr der Weltverschlechterer, sondern der „Lichtträger, der Feuergeist, der sich des Vergäng-

---

[66]) a. a. O., S. 360.

[67]) Meyer, Jenatsch, S. 132. Vgl. zum „Kaiser“: F. Conen, a. a. O., S. 25 ff.

[68]) Das Krasseste, was Tieck in Hinsicht der ironischen Wendung geleistet hat, ist wohl jene Szene, in der Graf Conrad mit dem falschen Balduin, den er ja selbst zu der „Rolle“ des Kaisers angeworben hat, verhandelt. Obschon die beiden Spitzbuben allein sind, spielen sie die Komödie ruhig weiter, offensichtlich nur, um den ahnungslosen Leser hinters Licht zu führen. (a. a. O., S. 336/37.)

[69]) a. a. O., S. 355.

[70]) „Der Hexensabbath“, Schr., XX, S. 310.

lichen erbarmte, um auch dieses zum Triumph zu führen“ [71]). Und der Dichter erbarmt sich selber seiner. Er taucht das Irdisch-Bedingte, Menschlich-Unvollkommene nicht mehr in die dunklen Schatten weltferner Verachtung. Eine versöhnende, liebevolle Darstellung und eine positivere Beurteilung greifen Platz. Jene zwei Gestaltenkreise, der realistische und der romantisch-ideale stehen sich nicht mehr wie Licht und Finsternis als unvereinbare Gegensätze gegenüber. Nicht bloß, wer „sich wieder in das Reich des Unsichtbaren, des Unwirklichen zu begeben bestrebt“, verkündet Labitte, sondern, wer „im Wechsel bald seinen Geist mit allem Leben jener W i r k l i c h k e i t zukehrt, und sich dann wendet, um auch aus dem Quell der heiligen wesenlosen Liebe zu trinken, d e r ist der vollkommene wahre Mensch“ [72]). Indem Tieck dem Leben eine erhöhte Bedeutung zugesteht, vermag er Menschen zu gestalten, die zwar fest auf der Erde stehen, aber nicht mehr verständnislos ins Groteske und Spitzbübische verzerrt sind, sondern seelische Tiefe und lebendige Wahrheit zur Schau tragen [73]). Zum ersten Mal verlegt Tieck die höchsten Daseinswerte in die Realität selber, läßt er im Relativen das Absolute sichtbar werden. „Wunder ist Alles oder Nichts!“ [74]) Die Wirklichkeit, welche diese beiden Elemente in sich trägt, erscheint so im Bilde des Dichters als ein fortwährender rastloser Kampf zwischen ihnen. Wohl sind die Kräfte des Menschen ursprünglich gut, aber indem er sie „willkürlich in das Nichtige wirft“ [75]), sich den Leidenschaften ergibt, wird er unfrei und verpflichtet sich den Mächten des Bösen. Damit charakterisiert sich das eigentümliche Lebensgefühl des alten Tieck, das in seinen letzten Werken zum Ausdruck kommt. Der reine Geist, die freie Individualität, welche er als die höchste Form des Daseins anerkannte [76]), werden nur von wenigen unberührt erhalten, bei den meisten wird die wahre Natur verderbt und getrübt. Sitten und Institutionen verfallen, weil der Mensch den Geist, aus dem sie geboren wurden, nicht in seiner ursprünglichen Reinheit zu bewahren vermag.

[71]) a. a. O., S. 316.

[72]) a. a. O., S. 315.

[73]) „Schöne, wirklich lebendige Menschen“ sieht auch Wenger in ihnen. a. a. O., S. 105.

[74]) a. a. O., S. 240. (Hexensabbath.)

[75]) a. a. O., S. 310.

[76]) Vgl. Köpke, II, S. 241.

So ist mehr als eine Äußerlichkeit darin zu sehen, wenn Tieck im „Hexensabbath“ und in der „Vittoria Accorombona“ gerade Zeiten des innern und äußern Verfalles und der Auflösung wählt. Seine Anschauung der Wirklichkeit kann er damit am deutlichsten zum Ausdruck bringen.

Das historische Bild, welches Tieck im „Hexensabbath“ entwirft, gründet sich denn auch völlig auf die analysierte Lebensauffassung. Wir blicken in eine „längst rasend gewordene Welt“ [77]). Die geistliche Gewalt liegt in den Händen beschränkter und abergläubischer Köpfe, wie des Bischofs von Baruth. Andere Kleriker, wie der Dechant Marck verleugnen in freiem Lebensgenuß ihr priesterliches Gewand. Die Mächtigen im Staate, einzig bestrebt ihren Besitz zu mehren, überlassen wider bessere Einsicht ihre Untertanen dem Hexengericht, um der einzuziehenden Güter willen. Junge ehrgeizige Leute wie Köstein fallen politischen Intrigen zum Opfer. Alles verstrickt sich gegenseitig in hundertfache Abhängigkeiten und Verbindungen, welche die Menschen zwingen, anders zu handeln als die innere Stimme ihnen eingibt. Die Macht besitzen gerade diejenigen, welche ihre besten Kräfte ins Nichtige geworfen haben, deren Menschlichkeit durch die Leidenschaften verdunkelt und deren Geist erstarrt und eingeengt ist. Aber diese Gestalten sind weit besser individualisiert, als etwa im „Griechischen Kaiser“, nicht mehr bloß auf die rohesten Motive hin komponiert, wenn auch manchmal wie beim Bischof groteske Züge mitlaufen.

Mitten in dieser „rohen“ Wirklichkeit finden wir nun Gestalten, denen ein höheres Menschentum eigen ist. Wohl stehen sie in einem gewissen Gegensatz zu den andern, aber nicht mehr in einem prinzipiellen, sondern nur in einem graduellen. Sie irren nicht als romantische Schemen, Gespenstern gleich durch des Gewühl des Lebens, und sie sind nicht zusammengesetzt aus haltlosen Gefühlen und Stimmungen. Ihr Wesen verdichtet sich zu einem bestimmten individuellen Kern, der rein menschlichen, nicht ideellen Gehalt besitzt. Ihre Freuden und Leiden entspringen aus dieser Welt. Da ist die Büßerin Gertrud, eine Frau voll wahrer Religiosität, die „in Liebe, Hingebung und Demut zum ewigen Anfang hingetrieben wird“ [78]). Da ist der Dichter und Maler Labitte, der

[77]) „Hexensabbath“, S. 241.
[78]) a. a. O., S. 315.

Züge von Wackenroder trägt[79]). Er ist natürlich eine ganz romantische Natur, aber er ist durchwegs als Mensch geschildert, als harmloser Phantast, der für seine mutwilligen Erfindungen den Tod erleidet, keineswegs etwa nur Folie für ein absolutes Wesen wie die Poesie oder dergleichen. Am reinsten verkörpert sich Tiecks neues Menschentum in der geistreichen und schönen Katharina Denisel. Sie wird uns weiter unten näher beschäftigen.

Wie pessimistisch der Dichter aber im Grunde die reale Welt beurteilt, ersieht man aus dem Abschluß der Erzählung. Die Guten und Reinen gehen alle unter, fallen der Macht und dem Wahnsinn zum Opfer. Gerade das umgekehrte Verhältnis als im „Griechischen Kaiser", wie wir uns erinnern.

Das historische Moment ist glücklich verwertet. Es bleibt nicht bloß farbiges Kostüm, sondern bildet die Hauptvoraussetzung des tatsächlichen Geschehens[80]). Die Vorgänge und die Figuren des Hintergrundes sind nur in der vorgeführten Zeit denkbar. Die Handlung entwickelt sich mit Notwendigkeit aus den Charakteren und den Bedingungen des Jahrhunderts. Beeinträchtigt wird der Gesamteindruck nur durch die gegenüber dem „Griechischen Kaiser" wieder aufgenommene Vorliebe für Gesellschaftsszenen und ausführliche Gespräche[81]). Das Thema legte ja besonders religiöse Probleme nahe, so daß sich Tieck nicht versagen konnte, seine Personen darüber theoretisieren zu lassen, was der Novelle doch wiederum einen Stich ins Tendenziöse und Unrealistische verleiht.

Tiecks Schaffen erreicht seinen Gipfelpunkt und zugleich sein Ende in der „Vittoria Accorombona" (1836—1840). In diesem Roman gelangen alle in seiner bisherigen historischen Dichtung vorbereiteten und versuchten Elemente zur völligen Reife. Die lebhafte Handlung, die kräftige geschichtliche Farbe, wie sie der „Griechische Kaiser" geboten, das neue Verständnis der Wirklichkeit, die tiefere und individuelle Menschengestaltung des „Hexensabbathes" verschmelzen sich hier zu einer höhern Einheit. Die endlosen reflektierenden Gespräche, die breite räsonnierende Selbstcharakteristik der Personen sind fast gänzlich verschwunden.

Zum „Hexensabbath" steht die „Vittoria Accorombona" in einem engern Verhältnis als zu den übrigen historischen Novellen.

---

[79]) Minor, S. 192. Köpke, II, S. 151.

[80]) Wenger, a. a. O., S. 105, hält die Menschen im „Hexensabbath" für „nicht sehr historisch richtig", was höchstens für die Denisel gilt, s. u.

[81]) Vgl. Wenger, a. a. O., S. 113.

In den beiden Werken gewinnt das gleiche Lebensgefühl und die nämliche Problematik des Daseins dichterische Gestalt, beiderorts der tragische Untergang der reinen und guten Menschlichkeit gegenüber den verworrenen, dunklen Mächten der realen Welt. Die gegenseitige Verwandtschaft greift sogar auf das stoffliche Gebiet hinüber. In beiden Dichtungen steht der gleiche charakteristische Frauentypus im Mittelpunkt des Geschehens, dort Katharina Denisel, hier die Titelheldin. Ein weltlich gesinnter Prälat umwirbt beiderorts diese Frau und sucht sie unter berechnender Ausnützung ihrer Notlage seinem Willen gefügig zu machen. Ein Zeitalter des Verfalles bildet übereinstimmend den historischen Hintergrund. Auch die Menschen des „Hexensabbath" sind Glieder einer hochkultivierten, geistreichen Gesellschaft. Künste und Wissenschaften werden eifrig gepflegt. Man brüstet sich „mit Weisheit und Gelehrsamkeit", und man lebt in der Überzeugung, daß „unsere Malerei und Baukunst ohne Zweifel herrlich geworden ist" [82]).

Aber die „Vittoria Accorombona" überragt die frühere Novelle um ein Bedeutendes. Das Problem ist tiefer gefaßt und allgemeinmenschlicher ausgedrückt. Das freie Individuum tritt der Allgewalt des Schicksals gegenüber, von welcher es schließlich erdrückt wird. Die Hauptgestalt ist vielseitiger und mächtiger ausgeführt, von allen überwuchernden Nebenepisoden entlastet. Der Kreis der Nebenfiguren ist erweitert und um interessante Charaktere bereichert [83]). An Stelle der beschaulichen Erörterungen tritt eine lebhafte Handlung. Der historische Horizont ist wesentlich ausgedehnter. Die Mächte der Zeit, Kirche, Staat und ihre Vertreter werden deutlich sichtbar, bleiben nicht in unbestimmter Ferne wie noch im „Hexensabbath".

Mit diesem seinem letzten Werke geht Tieck zur Darstellung der Renaissance über. Doch dürften ihn, wie wir sehen werden, bei der Wahl dieses Zeitalters, im wesentlichen sekundäre Gründe geleitet haben. Der Stoff war ihm schon seit dem Winter 1792/93, durch John Websters Drama „The white devil" vertraut [84]). Wie

---

[82]) „Hexensabbath", a. a. O., S. 321.

[83]) Garnier, a. a. O., S. 37, findet eine „übermäßige Zahl von Nebenpersonen" in diesem Roman, worin ihn kaum jemand unterstützen dürfte.

[84]) Köpke, I, S. 151. Der vollständige Titel, sowie eine Inhaltsangabe bei Marcus Landau, Vittoria Accorambona in der Dichtung im Verhältnis zu ihrer wahren Geschichte. Euphorion, 9, S. 313. (1902.) Eine ausführliche Inhaltsangabe mit Übersetzung der Hauptszenen in „Shakespeares Zeitgenossen und

beim „Aufruhr" vertiefte er sich vor Inangriffnahme des Romans eingehend in die ihm zugänglichen Quellen[85]). Seinem oben erwähnten Prinzip möglichster historischer Treue folgend, hielt er sich so eng, als die dichterische Wahrheit erlaubte, an die überlieferten Tatsachen[86]). In den Schlußkapiteln, wo die Kämpfe mit den Banditen und der Regierungsantritt Sixtus V. erzählt werden, durchbricht er den knapp chronikalischen Bericht fast gar nicht mehr mit eigenen Ausführungen[87]).

Unsere Hauptaufgabe wird nun darin bestehen, Tiecks Darstellung der Renaissance zu analysieren und die Verbindungslinien aufzudecken, welche von ihr aus einerseits rückwärts zu Heinse, dem ersten Gestalter der genannten Epoche, anderseits vorwärts zum Renaissancebild C. F. Meyers führen.

II. Allgemeines Verhältnis zu C. F. Meyers historischer Dichtung.

Bevor wir an die Behandlung des Tieckschen Renaissancebildes herantreten können, müssen wir kurz die Verschiedenartigkeit des historischen Momentes bei Tieck und Meyer streifen, um schiefe Vergleichspunkte auszuschalten. Heinses „Ardinghello" fällt seines unhistorischen Charakters wegen naturgemäß dabei außer Betracht.

---

ihre Werke" von Fr. Bodenstedt, Bd. I, S. 209 (Berlin 1858), eine vollständige Übersetzung im „Altenglischen Theater" von R. Prölß, Bd. I, S. 283. Vgl. Berend, Tiecks Werke, VI, S. 261.

[85]) Tieck verzeichnet alle Quellen im Vorwort. Titelangaben bei Berend, VI, S. 261. — In der „Revue des deux mondes" vom 15. Januar 1837, also als Tieck an der „Vittoria" arbeitete, erschien eine anonyme Erzählung von Stendhal, „Vittoria Accoramboni, Duchesse de Bracciano", angeblich die wortgetreue Übersetzung eines im Jahre 1585 in Padua geschriebenen Manuskriptes. (Vgl. Landau, a. a. O., S. 313.) Es ist nicht ausgeschlossen, daß Tieck auch diesen Bericht benutzte. Wenigstens stimmt das fünfte Buch von Tiecks Roman, insbesondere das letzte Kapitel, oft wörtlich mit Stendhals Darstellung überein. Einige Namen sind bei Tieck allerdings verändert. Es ist aber natürlich auch möglich, daß Stendhal einfach nach Lebrets „Magazin zum Gebrauch der Staaten- und Kirchengeschichte", der Hauptquelle Tiecks, gearbeitet hat. Letzteres Werk war mir nicht zugänglich. (Vgl. die Neuausgabe von Stendhals Erzählung im Insel-Verlag, Pandora-Reihe Nr. 9.) Vgl. W. Rehm, a. a. O., S. 162, Anm. Er hält Lebret für die Quelle Tiecks.

[86]) Vgl. Landau, a. a. O., S. 315 ff.

[87]) Wie ein Vergleich mit Stendhal zur Genüge zeigt.

Wir haben ausgeführt, aus welchen Beweggründen der Romantiker zur Geschichtsdarstellung griff. Der „Hexensabbath" zeigte uns dann, wie er das geschichtliche Material beseelte mit Gestalten persönlichsten Ursprungs. In der „Vittoria Accorombona" stellt er eine Individualität in den Mittelpunkt, die ihrem Wesen nach direkt als ein dichterisches Bekenntnis zu bewerten ist. Das Historische bildet also darin keineswegs das primäre Element. Es ist zwar mehr als bloßes Kostüm. Es erscheint vielmehr „als die einzig mögliche Bedingung, unter welcher diese besondern Vorgänge denkbar sind" [1]). Die allgemeine Charakteristik des Zeitalters, Gesinnung und Handlungen der Nebenpersonen geben die notwendigen Voraussetzungen ab, für Schicksal und Eigentümlichkeit der Hauptgestalt. In seinem Gemälde erscheint daher die dargestellte Epoche als eine im Ganzen gleich bleibende, in sich ruhende Welt, auf deren Hintergrund sich die Romanfabel genrehaft abspielt. Die großen geschichtlichen Ereignisse, die bewegenden Kräfte der Zeit werden kaum angedeutet. Tieck sah denn auch das Letzte und Höchste in der Leistung des Historiendichters in der Gestaltung eines rein menschlichen oder ideellen Gehaltes. Dies ergibt sich schon aus seiner Beurteilung Walter Scotts: „Es fehlt ihm nur wenig, um ein wahrer Dichter zu sein; aber dieses Wenige reicht gerade hin, um ihn von der höchsten Stufe auszuschließen." [2])

C. F. Meyer erblickte in der geschichtlichen Rekonstruktion nichts weniger als seine Aufgabe. Es brachte ihn in Harnisch, wenn seine Arbeit als eine historische und nicht als eine dichterische eingeschätzt wurde [3]). Er ist der Meinung, daß die konventionslosere Wirklichkeit vergangener Zeiten ihm erlaubte, „das Ewig-Menschliche künstlerischer zu behandeln" [4]). Aber ihm eignete das spezifisch geschichtliche Verständnis, was man von Tieck nicht sagen könnte. Er erfaßte die Bedeutung der Geschichte als

[1]) So Berend, Tiecks Werke, V, S. 8. Vgl. M. Thalmann, a. a. O., S. 71.

[2]) Köpke, II, S. 226. Vgl. dazu Wenger, a. a. O., S. 93 ff. Während M. Thalmann und Mörtl teilweise das Historische und Renaissancemäßige als sekundär betrachten, überschätzt u. E. W. Rehm die Bedeutung der geschichtlichen Einfühlung Tiecks, dem die „Vittoria" „die Ergriffenheit einer wahrhaft weltgeschichtlichen Stimmung" vermittelt. Rehm, a. a. O., S. 181.

[3]) Vgl. u. a. Baumgarten, a. a. O., S. 232.

[4]) Bettelheim, a. a. O., S. 12.

eines individuellen, einmaligen und notwendigen Geschehens. „Das Fertige, Vollendete ist unvollkommen, das Werdende allein kann uns mit dem Schein der Vollendung täuschen und beseligen.“ [5]) Er begnügt sich in seinen Novellen nicht mit dem Ausmalen eines allgemeinen Hintergrundes. Er gibt viel mehr einen bestimmten einzigartigen Moment, auch dann, wenn wie in „Gustav Adolfs Page“ die Haupthandlung durchaus genrehafter Natur ist. In den bedeutendsten Werken, am offensichtlichsten in der „Versuchung des Pescara“ erleben wir das große Geschehen selber mit. Die Geschichte tritt als die Summe von sich immer vorwärts bewegenden, mit einander ringenden Kräften ins Bild. In den Personen der Novelle verkörpern sich die Tendenzen und Mächte des Jahrhunderts. Tiecks Sixtus V. vertritt mehr den Fürsten und den Staat an sich, Meyers Franz Sforza ist nur gerade jener bestimmte Herzog von Mailand. Die Bedeutung dieser individuell geschauten historischen Gewalten erschöpft sich bei Meyer nicht in ihrer Tatsächlichkeit. Sie gewinnen symbolischen Gehalt und dienen in letzter Linie zum Ausdruck von Meyers persönlichstem Eigentum. Tieck dagegen vermag „die große Historie“ nicht in eigene Gestaltung umzubilden. Sie wäre für ihn toter Ballast geblieben. Darum läßt er sie so weit als möglich beiseite.

Dazu tritt nun noch ein weiterer Unterschied. C. F. Meyer, der Sohn eines schweizerischen Staatsmannes, besaß von Natur aus einen vorzüglichen Blick für politisches Leben und öffentliches Wirken. R. d'Harcourt findet in dieser „absorption de l'individu dans l'interêt collectif“ einen „trait specifique de l'Hélvétisme“ [6]). In seinen historischen Novellen offenbart sich denn auch „ein Feingefühl für politische Konstellationen“ [7]), deren klare Übersichtlichkeit den Eindruck straffer Notwendigkeit im Ablauf der Handlung hervorruft. „Da ist keine Schilderung von Zuständen eines Zeitalters, sondern nur die Bewegung weniger Gestalten. Sie halten die Maschen des Gewebes der großen Politik. Und während wir in dies Netz allmählich Einblick gewinnen, fließt uns unmerklich die Lebensform des Jahrhunderts zu. Kaum daß ihr

---

[5]) Frey, Meyers Briefe, II, S. 297.

[6]) R. d'Harcourt, C. F. Meyer, S. 4. Vgl. Max Nußberger, C. F. Meyer. S. 13.

[7]) Nußberger, a. a. O., S. 13.

hier und da eine eigene Zeile ausgespart wird."[8]) Ohne zu belehrenden Ausführungen zu greifen, was er sich etwa noch im „Amulett" gelegentlich gestattet, läßt er uns die gesamte Weltlage, die Kräfteverteilung und die Spannungstendenzen schauen. Die Gestalten stehen als letzte Exponenten überindividueller Mächte da, deren verborgene Zwecke sie wider Willen erfüllen müssen[9]).

Tieck dagegen war eine durchaus unpolitische Natur. Das Individuelle bildete auch in der Geschichte für ihn den hauptsächlichen Anziehungspunkt. Die allgemeinen Zusammenhänge, die Faktoren der politischen Machtverteilung interessierten ihn wenig. Darum treten diese Momente in der „Vittoria Accorombona" fast völlig zurück. Das historische Blickfeld ist nur soweit bemessen, als die Zustandsschilderung verlangt. Über die Grenzen des Kirchenstaates sehen wir nirgends hinaus. Die weltgeschichtliche Situation bleibt gänzlich im Dunkeln. Die Zeichnung des geschichtlichen Hintergrundes führt er oft allerdings breiter als erforderlich aus. Aber gerade, wenn er z. B. im fünften Buch den Aufstand des Adels in Rom und die Kämpfe mit den Banditen in Padua erzählt, beweist er, wie wenig er solche Vorgänge wirklich zu gestalten vermag. Indem er sich sklavisch an die tatsächliche Überlieferung hält, werden die Ereignisse nur ganz äußerlich an die Haupthandlung geknüpft[10]), und haben keinen höhern poetischen Wert. Sie bleiben zumeist unverarbeitetes Material[11]). Meyer baut seine geschichtlichen Synthesen selber, er entnimmt sie nicht irgend einer wissenschaftlichen Darstellung. Sie entsprechen meist gar nicht genau den Tatsachen[12]). Aber sie machen, ganz abgesehen von ihrer dichterischen Bedeutung, den Eindruck unmittelbarer Wahrheit. Tieck will nur berichten, „wie es wirklich geschehen

---

[8]) So Paul Wüst, Gottfried Keller und C. F. Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis, Leipzig 1911, S. 50. Vgl. Walther Linden, C. F. Meyer, München 1922, S. 131. „Immer blickt das Jahrhundert selbst in die beschränkteste Szene."

[9]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 72.

[10]) Der Meinung ist auch Berend, a. a. O., V, S. 9. Ebenso M. Thalmann, a. a. O., S. 71.

[11]) Ein einfacher Vergleich mit der entsprechenden Darstellung bei Ranke (Gesch. der Päpste, I. Bd., IV. Buch) lehrt, wie wenig Tieck in diesen Abschnitten das „moralische Getriebe" aufdeckt.

[12]) Das zeigt jede Quellenuntersuchung. So H. Bleuler, C. F. Meyers Jürg Jenatsch im Verhältnis zu seinen Quellen. Diss., Zürich 1920, bes. S. 78.

ist", erreicht aber bloß eine verwirrende Folge schwach zusammenhängender äußerer Vorfälle. Er ergibt sich also hier dem Historismus, d. h. nimmt Tatsachen allein aus dem Grunde in den Roman auf, weil sie sich zufälligerweise gerade im geschilderten Zeitpunkt zugetragen haben.

Der besprochene Unterschied macht sich auch im Wesen und in der Stellung der Gestalten bemerkbar. Die Menschen Meyers sind mit dem Geschehen eng verbunden. Sie versehen alle ein „Amt", eine bestimmte Stelle in der Maschinerie des Lebens, ein Amt, das ihnen nicht nur äußerlich angeheftet ist, sondern das einen Teil ihres Wesens ausmacht. Sie fühlen die schwere Last der Verantwortung, die auf ihren Taten lastet und zaudern in der Ausführung, weil sie die Unabsehbarkeit der Folgen fürchten. Tiecks Menschen, und zwar die bedeutendsten in erster Linie, nehmen keine öffentlichen Stellungen ein. Sie stehen isoliert im Getriebe der Welt, das, undeutlich sichtbar, um sie her wirkt und schafft. Seine große Renaissancefrau, Schwiegertochter des Papstes und Gemahlin eines Herzogs, besitzt keine politische Ader wie die verstandeskühle Diplomatin Lucrezia Borgia. Bracciano ist zwar ein Condottiere wie Bourbon und Pescara, aber während der Romanhandlung ist er durchwegs Privatmann, ohne jedes Amt[13]).

Endlich bleibt ein letzter Unterschied zu erwähnen. Meyer steht den historischen Mächten und Menschen in seiner Dichtung einzig und allein als Künstler gegenüber. An allen übt er die „Lust an der Gerechtigkeit". Mag er sich brieflich etwa äußern, daß er die mittelalterliche „Ritter- und Pfaffenzeit" nicht leiden könne, ja hasse[14]), so läßt er uns das im „Heiligen" keineswegs fühlen. Er anerkennt darum auch keinerlei Institutionen oder Grundlagen unseres Lebens, denen er seine sachliche, „gerechte" Betrachtungsweise nicht angedeihen lassen dürfte.

Tieck aber, so sehr er sonst Schöngeist ist, vermag nicht alles bloß vom ästhetischen oder historischen Standpunkte aus zu beurteilen. Er zeigt sich hierin als Kind seiner legitimistischen Epoche, indem er nämlich der bestimmten Ansicht ist, „daß der

---

[13]) M. Thalmann, a. a. O., S. 71, sagt im gleichen Sinne: „Tieck geht dem aus dem Wege, was er selbst als sekundär bezeichnet: dem Historischen und Politischen. Für das rein Tatsächliche braucht er auch hemmungslos fremdes Material."

[14]) Frey, Meyers Briefe, II, S. 301.

ichter nicht als Poesie uns vorführen kann, was den Bedingungen nseres politischen und religiösen Seins widerspricht“[15]). Aus esem Grunde verwarf er die Aufführung von Lessings Nathan“ und die Bühnenbeichte der Maria Stuart[16]). In seinem storischen Gemälde stellt er denn auch Staat und Kirche nicht ur als bestimmte Machtkomplexe aus dem 16. Jahrhundert dar, ondern er verleiht ihnen innerhalb der Erzählung auch die sittche Bedeutung und religiöse Weihe, welche er ihnen selber zollte n Leben.

[15]) Kr. Schr., IV, S. 156.
[16]) a. a. O.

Zweites Kapitel.

Die Gestaltung der Renaissance.

I. Die Beurteilung der Renaissance.

Die Wandlungen in der Gestaltung der Renaissance, die wir in Verfolgung der Linie Heinse-Tieck-Meyer aufweisen werden, haben ihre Voraussetzungen in einer verschiedenartigen Bewertung der genannten Epoche, wie sie sich aus den wechselnden Weltanschauungen der Dichter ergeben muß.

Wilhelm Heinse verherrlicht die Renaissance in seinem „Ardinghello" als eine Epoche kraftvoller Menschlichkeit, welche sein persönliches Ideal eines naturwüchsigen, rücksichtslosen Lebensgenusses verwirklicht hatte. Aus den Untersuchungen von Brecht[1]) geht hervor, daß dem Stürmer und Dränger aus einem ausgedehnten, auf alle Gebiete sich erstreckenden Studium jener Zeit die Idee des amoralischen Individuums, das die „volle Existenz", die höchstmögliche Ausnützung seiner Kräfte und Anlagen zum Selbstzweck erhebt, erwachsen war[2]). Die Entdeckung und erstmalige Gestaltung dieser Menschenart bleibt vorzüglich Heinses geistesgeschichtliche Tat. Dieses Geschlecht, ausgestattet mit Universalität des Geistes und Virtuosität im Genießen, verkündet in seiner brutalen Daseinsfreude des Dichters eigene unbändige Lebensanschauung. Es teilt mit ihm die eigentümliche Vermischung von glühender Sinnlichkeit und ästhetischer Betrachtung[3]). Von allen Darstellern jenes „ruchlosen und geistvollen"

---

[1]) Walther Brecht, Heinse und der aesthetische Immoralismus. Berlin 1911, passim, bes. S. 52.

[2]) „Volle Existenz ist das höchste Gut auf der Welt!" Ardinghello, Heinses Werke, IV. Bd., S. 159. „Alles muß der vollkommenen Existenz nachstehen, das ist die wahre Moral." Nachlaßheft 64, 2, 7 b u. c. bei Brecht, S. 41. Dort auch dessen diesbezügliche Ausführungen.

[3]) Vgl. Fernand Petitpierre, Heinse in den Jugendschriften der Jungdeutschen. Diss., Bern 1915, S. 18. Hans Nehrkorn, W. Heinse und sein Einfluß auf die Romantik. Diss., Göttingen 1904, S. 20. Arthur Schurig, Der junge Heinse, 1912, S. 47 u. 89. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 76.

ahrhunderts ist Heinse der bedingungsloseste Anbeter und seine thischen Ansichten sind denen der Macchiavelli und Borgia am ahlverwandtesten. Sein Ardinghello ist ein erhöhtes Abbild seiner elbst, er ist selber so sehr Renaissancemensch, so eng mit dem aseinsgefühl des Cinquecento verbunden, daß er zu uns fast edet wie ein Kind jener Zeit[4]). Von einem objektiven Urteil, iner distanzierten Betrachtungsweise von einem über den Dingen tehenden Punkte aus, findet sich bei diesem naiven Schöpfer ichts. Das Bild der Renaissance dient ihm zur Darstellung des ästhetischen Immoralismus", wie Brecht seine Welt- und Kunstnschauung genannt hat, die sich eng mit der historischen Geinnung der Renaissance berührt.

Tieck, als einem durchaus sentimentalischen Poeten, wäre chon an sich ein solch inniges Aufgehen im Gegenstand fern elegen. Aber er besaß überhaupt kein ursprüngliches Verhältnis ur Renaissance, weder zu ihrer geschichtlichen Bedeutung noch u ihrer Gesinnung.

Historisch bewertete er sie zeitlebens vom Standpunkte der omantischen Geschichtsauffassung aus. Das Mittelalter blieb für nn immer der glanzvolle Höhepunkt der abendländischen Entvicklung[5]). In der Abwendung von ihm sah er daher keine Er-

[4]) Vgl. Brecht, a. a. O., S. XIII. Vgl. die übereinstimmende Darlegung V. Rehms, a. a. O., S. 119 ff.

[5]) So schreibt er z. B. in „Goethe und seine Zeit" (1828), Kr. Schr., II, 252 ff.: „Wissen doch selbst manche treffliche Philologen und umsichtige elehrte nicht Greuel und Finsternis genug auf das zwölfte und dreizehnte Jahrundert zu häufen, als wenn mit dem vierzehnten und fünfzehnten, als man nfing, Cicero anzubeten, ohne wie er reden zu können, als man Lucan über irgil setzte, und diesen dem Homer vorzog, erst wieder ein Strahl des ersten ichtes, der Vernunft und der Menschlichkeit aufgegangen wäre. Diese Gehrten vergessen, daß eine große Kirche, ein herrliches Kaisertum, zwei nstitute, wie sie die Welt noch nicht gesehen hatte, schon im Zerbrechen waren, aß eine große europäische Dichterzeit vorüber war, deren merkwürdige Erugnisse man schon zu vergessen anfing, und die man eben, durch die entckte Wirksamkeit des Altertums geblendet, immer geringer achtete, bis man eder Sinn noch Gelehrsamkeit hatte, um sie irgend zu würdigen. Ein wahrer berglaube beherrschte lange die Welt, den eine Sekte der Philologen veraltete, die ihre Wissenschaft nur so hintrieben, unbekümmert, ob sie die alte eit aufklärten, oder der ihren nutzten, unsäglichen Fleiß aufwendeten, um ch gegenseitig zu lästern oder zu ergänzen, und das Altertum nur brauchten s eine Grundlage ihres Handwerkes, das niemand als ihnen selber frommte." nd bei Erwähnung Raumers meint er ein anderes mal: „Jetzt sollte nun wohl

neuerung, keine Wiedergeburt, sondern einen fortschreitenden Zerfall, Auflösung der großen Institutionen und der feudal-religiösen europäischen Einheit, Entfesselung der sittlichen Bindungen. Der neu aufkommende Menschentypus konnte ihm nichts anderes bedeuten, als eine zunehmende Entartung, ein zügelloses Geschlecht, dessen Verworfenheit die moralischen Grundlagen des Daseins negierte, und dessen roher Positivismus im Auge des Romantikers alle höhern geistigen Bedürfnisse mit Füßen trat. In Kunst und Dichtung der Hochrenaissance erblickte er konsequenterweise einen letztmaligen großartigen Ausdruck christlich-romantischen Geistes. Anderseits war er zu sehr von der Zeitlosigkeit aller Kunst überzeugt[6]), um nicht in Künstlern und Dichtern die Gewähr für das Vorhandensein eines höhern Menschentums überhaupt zu schauen, mochte dieses von den Gewaltigen des Tages noch so sehr vergessen und verachtet sein. Aber auch bei gelegentlicher Erwähnung Boccaccios zum Beispiel vergißt er nicht, an den leicht dekadenten Charakter dieser Poesien zu erinnern[7]). Daß die Renaissance auch neue Werte geschaffen, weiß er nicht. Sie ist ihm stets eine Periode der Auflösung und des Überganges[8]).

---

endlich, nachdem sich die Stimme der historischen Weisheit hat vernehmen lassen, das törichte Verlästern und das unmündige Verteidigen des Mittelalters verstummen." Kr. Schr., III, S. 77. Vgl. Nachgel. Schr., II. 94 ff., und Lüdeke, a. a. O., S. 56 ff.

[6]) Man erinnere sich beispielsweise der Stelle im Vorwort zu den „Minneliedern": „. . . gibt es doch nur e i n e Poesie . . . ihre Geschichte kann keine andere sein, als die des Gemüts" usw. Kr. Schr., I, S. 188.

[7]) So z. B. schon in der Phantasusrahmenerzählung betont er, daß Boccaccio „schon an der Grenze jener heroischen Zeit lebte, als die Menschheit, w e n i g e r g e s u n d, sich aus der Tragödie und dem großen Epos mehr nach dem Lustspiel und der Parodie sehnte, als die Trennung des Gemütes sich schon schärfer gegenüberstand, usw." Schr., IV, S. 108.

[8]) In der Novelle „Der Tod des Dichters" schildert der florentinische Hauptmann das Italien des 16. Jahrhunderts folgendermaßen: „So sind wir seit Jahrhunderten, wir Italiener, die Ausgestoßenen, nur und einzig auf Wissenschaft und Kunst, Witz und Poesie hinaus verbannten, nur diesen Gefühlen und Bestrebungen einzig lebend, die Gunst der Großen und Eigenmächtigen erschmeichelnd, Beute des Ehrgeizes, der Kabalen und der fremden Mächte, die einzelnen Familien abwechselnd Sklaven und Tyrannen, und alles ähnlich dem zerstreuten Judenvolke auf Pinsel und Feder, Klugheit und Gewinn angewiesen, und sind nur deshalb, wie wir so hören und lesen müssen, in Talenten das erste der Völker, um in Taten, Kraft und Wahrheit das letzte von allen zu sein." Schr., XIX, S. 395.

Dies beruht im Grunde darauf, daß er zu ihrer Gesinnung und Lebensführung absolut keine Beziehungen besaß. Die christliche Religion und ihre Moral bildeten nicht nur die unveränderliche Grundlage seines persönlichen Denkens, sondern er hielt sie für geradezu selbstverständlich und allgemeingültig. Er war viel zu sehr Gefühls- und Stimmungsmensch und viel zu wenig philosophisch veranlagt, um auch nur die Möglichkeit einer andersgearteten Sittlichkeit, geschweige denn einer amoralischen Weltanschauung, in Betracht ziehen zu können. Wenn er auch in seiner Jugend weit weniger streng geurteilt hatte und im „Lovell" und „Sternbald" dem Heinseschen Priapismus zum mindesten schwankend gegenüber gestanden war, so hatte der Hofrat diesen „Übermut" längstens begraben [9]). So vermochte er natürlich in den Renaissancemenschen nichts anderes als sittenlose Wüstlinge und Verbrecher zu sehen. In diesem Sinne äußert er sich etwa in seinen Aufsätzen, wenn er von „den Verirrungen der Liebe und Leidenschaft, der Heftigkeit der Begier, dem Wollüstigen der Kunst und Sitten zu Zeiten der früheren Medicäer" [10]) spricht. Als „eine längst rasend gewordene Welt" betrachtet ja der Dechant im „Hexensabbath" das 15. Jahrhundert [11]).

Aber es gab für ihn mit der Lebensanschauung der Renaissance doch eine Berührungsfläche. Einen Zug wenigstens konnte er, wenn nicht unverändert aufnehmen, so doch dergestalt umdeuten, daß er auch in seinem Weltbilde Platz fand, den Individualismus. Die schrankenlos sich auslebende, jede sittliche Bindung mißachtende Persönlichkeit hatte Tieck allerdings nie gebilligt. Sein Ideal war vielmehr die menschliche Totalität, die stetig sich steigernde und bereichernde Individualität [12]), ein Ideal, welches ihm auch in spätern Jahren immer noch als das letzte Ziel der Entwicklung vorschwebte [13]). Da er den Immoralismus prinzipiell verurteilte, bildete er die Gesinnung der Renaissance in dieser Hinsicht um. Sein großes Individuum, wie er es in der Gestalt

---

[9]) Vgl. Haym, Rom. Schule, S. 49 u. 134. Fr. Wüstling, Tiecks William Lovell, Halle 1912, S. 159 ff.

[10]) Kr. Schr., II, S. 267.

[11]) „Hexensabbath", Schr., XX, S. 241.

[12]) Vgl. Wüstling, a. a. O., S. 181.

[13]) „Ohne Zweifel würde ein Zustand höchster menschlicher Entwicklung erreicht werden, wenn ein jeder seine Eigentümlichkeit kräftig und vollständig darstellen könnte." Köpke, II, S. 241.

der Vittoria Accorombona schuf, schreitet nicht über die hemmenden Sittengesetze willkürlich hinweg, sondern es steht mit seiner freien menschlichen Eigenart im Kampf mit den erstarrten, verflachenden und schematisierenden Konventionen und Ansichten der Gesellschaft, mit den dämonischen Mächten eines grausam-undurchschaubaren Schicksals. Gerade weil es den tiefsten Sinn der Moral absolut verwirklichen will, wie wir sehen werden, gerät es in Zwiespalt mit den relativen, unreinen und bedingten Gewalten des Lebens. Wir haben früher darauf hingewiesen, wie pessimistisch der resignierende Dichter die Möglichkeit der freien Entfaltung des reinen Menschentums in der Wirklichkeit einschätzte. So führt er denn auch in der „Vittoria Accorombona" den schließlichen Untergang der großen und guten Individualität vor.

Dieser so umgedeutete Individualitätsbegriff stellt den nervus rerum dar, um dessen willen Tieck die Renaissancewelt gestaltet. Er bildet den Mittelpunkt seines Interesses für diese Zeit, nicht wie für Heinse der amoralische, ästhetisch oder sachlich orientierte Menschentypus. In ihm verkörperte der greise Dichter alles, was ihm das innerste Wesen und die Hoheit der Menschenseele bedeutete. Um die kühne Konzeption dieser Gestalt bis in die letzten Konsequenzen durchführen zu können und glaubhaft erscheinen zu lassen, bot ihm ein Jahrhundert, welches den schrankenlosen Wuchs der Persönlichkeit verherrlicht hatte, den gewünschten begründenden Hintergrund und die einzig mögliche historische Voraussetzung. Die Gegenwart, die zarte und dünnlebige, bürgerlich-beschränkte Biedermeierzeit hätte von selbst einer solchen für sie monstruösen Figur widerstrebt.

Anderseits wissen wir (s. o.), daß das Bild einer verfallenden und dekadenten Zeit, als Ausdruck seiner spätern Wirklichkeitsanschauung zu betrachten ist. Sein schmerzliches Erkennen der Relativität alles Irdisch-Bedingten, dessen harter Notwendigkeit gegenüber das Gute und Wahre sich fügen oder unterliegen müsse, diese Erkenntnis, welche er im Schicksal der Vittoria Accorombona symbolisierte, konnte nun im Rahmen einer Epoche, welche die Gegensätze auf die Spitze trieb, eine poetisch überhöhte und kräftig unterstrichene Gestaltung gewinnen. Denn da er den Immoralismus als Lebensanschauung nicht anerkannte, erscheint jedes Hinwegsetzen über das Sittengebot als eine verbrecherische Verirrung des in seinen Leidenschaften verstrickten Menschen, eben als ein Symptom des allgemeinen Zerfalles.

Tieck sieht daher hinter den Ungeheuerlichkeiten und „Ruchlosigkeiten“ der Renaissance nicht wie Heinse, Burckhardt und C. F. Meyer eine neuartige Gesinnung. Vittoria, die sein Menschenideal versinnbildlicht, steht in auffallendem Gegensatz zu Zeit und Umgebung. Die Vertreter der Renaissancegesellschaft aber, den düstern Hintergrund ausfüllend, sind durchwegs als Bösewichter im gewöhnlichen Sinn, als unmoralische, nicht als amoralische Menschen gezeichnet. Die Selbstverständlichkeit ihres ruchlosen Gehabens, die grandiose „Lässlichkeit“ im Denken, jene vollständige Abwesenheit des sittlichen Instinktes, welche C. F. Meyer diesen Typen verleiht, eignet den Tieckschen Gestalten in keiner Weise. Die christliche Moral gilt vielmehr dieser Gesellschaft als eine unzweifelhafte und unantastbare Voraussetzung. Wenn sie ihre Gebote dennoch übertreten, so geschieht das gewissermaßen im vollen Bewußtsein des sittlichen Defektes. Sie stehen weder zu ihren Untaten, noch wagen sie öffentlich die von ihnen mißachteten Sittengesetze anzugreifen. Sie sind Heuchler. In der Gesellschaft geben sie sich den Anschein moralischer Menschen, aber ihre Frevel verüben sie im Verborgenen und verleugnen sie nachher[14]).

Zusammenfassend stellen wir also fest: Tieck betrachtet die Renaissance im Ganzen als eine typische Periode des innern und äußern Verfalles, wobei die sittlichen Verirrungen bloß einen Zug in diesem Gemälde darstellen. Für die ethische Neuorientierung, also für das eigentlich Renaissancemäßige besitzt er kein Verständnis, sondern verurteilt es streng vom Standpunkte der christlichen Moral aus. Dieses sein Urteil vollführt am Schlusse der Romanhandlung Sixtus V., dessen machtvolles Auftreten als vergeltende Rache des verletzten sittlichen Gefühls für alle vergangenen Verbrechen verstanden sein will[15]). Die besondere Bedeutung, die darin liegt, daß Tieck gerade dem Staat, dem Herrscher das Rächeramt überbindet, wird uns später noch beschäftigen.

---

[14]) Man vergleiche etwa die Haltung Farneses in der Gesellschaft. (Vitt., S. 175. Oder die Rede, welche er vor dem Kardinalskollegium hält. Vitt., S. 217.) Näheres s. weiter unten, bei der Analyse der einzelnen Gestalten. W. Rehm vertritt in seinem Buche eine gegenteilige Auffassung, der wir uns nicht anschließen können.

[15]) Tieck äußerte sich Köpke gegenüber folgendermaßen: „Der Papst Sixtus ist vielmehr eine gewaltige Persönlichkeit, die endlich das Werk der Vergeltung für die frühern Verbrechen übernimmt.“ Köpke, II, S. 176.

Die Kunst der Renaissance bildete für Conrad Ferdinand Meyer das bestimmende dichterische Erlebnis[16]). Die synthetische Konstruktion der „Kultur der Renaissance" Jakob Burckhardts schenkte ihm dann die geistigen Grundlinien[17]), um in dem Geschlecht, das diese Kunst erzeugt hatte, ein neuartiges Lebensgefühl, eine „plastische Genialität"[18]) zu erblicken. Historisch beurteilt er fortan die Epoche im Sinne Burckhardts als das Zeitalter der „Entstehung des modernen Menschen"[19]). Aber er bewertete „der Menschheit kurze Blütezeit"[20]), wie er die Renaissance einmal genannt hatte, nicht nur vom Standpunkte des Historikers aus. „Sein Verhältnis zu ihr ist sein Verhältnis zum Leben."[21]) Seiner geheimen Sehnsucht nach einem Dasein voll leidenschaftlicher Bewegtheit und repräsentativer Geste verlieh der Einsame Ausdruck im Bilde dieses „ruchlosen und geistvollen Jahrhunderts"[22]). Zur Zeit, da er auf der vollen Höhe seiner künstlerischen Laufbahn stand, in dem Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890, als er einer monistischen Weltanschauung huldigte[23]), sah er in der Renaissance die Verwirklichung seines Ideals eines Menschentums, das keine andern als nur menschliche Kategorien anerkannte[24]). Aber in seinem Urteil bedingte die Abwesenheit einer transzendentalen Moral nicht in erster Linie die Entfesselung der brutalsten Sinnlichkeit und eines unersättlichen ästhetischen Hedonismus, unter welchen Gesichtspunkten Heinse hauptsächlich die Epoche betrachtete. In seinem Geiste verfeinerte und intellektualisierte sich das Bild[25]). Seine Renaissancemenschen sind nicht bloß Genießer, nie Erotiker. Aber in ihrem Handeln fühlen

---

16) Vgl. Betsy Meyer, Erinnerungen, S. 160. Baumgarten, a. a. O., S. 42. Erwin Kalischer, C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance, Berlin 1907 (Palaestra, Bd. LXIV), S. 7.

17) Vgl. R. d'Harcourt, a. a. O., S. 186 ff. Baumgarten, a. a. O., S. 46. M. Nußberger, a. a. O., S. 182 ff. Kalischer, passim. Bes. das erste Kapitel der Arbeit von Otto Blaser, C. F. Meyers Renaissancenovellen, Bern 1905.

18) Otto Stoeßl, C. F. Meyer, S. 41.

19) Frey, Meyers Briefe, II, S. 66.

20) H. Moser, Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers, Leipzig 1900, S. XXIII.

21) Baumgarten, a. a. O., S. 56.

22) Bettelheim, a. a. O., S. 6.

23) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 55. d'Harcourt, a. a. O., S. 423.

24) Bettelheim, a. a. O., S. 94.

25) Baumgarten, a. a. O., S. 48 ff.

sie sich einzig und allein der Sache, der sie dienen, verpflichtet. Sie lassen sich von keinen allgemeinen, übergeordneten Prinzipien leiten. Ihre Gesinnung ist also eine amoralische. Im selben Maße vergeistigt Meyers Beurteilung den andern Grundzug der Renaissance, den Individualismus. Denn nicht in dem ganz allgemeinen und primitiven „Recht der Persönlichkeit, um sich zu greifen soweit sie Macht hat“ [26]) und ihre triebhaften Bedürfnisse verlangen, sieht er den Kernpunkt, sondern in der ganz individuellen, wesenhaften Eigenheit jedes Einzelnen. Er schreibt jedem Menschen ein besonderes „inneres Gesetz“, eine „Wahrheit der Natur“ zu, kraft deren er eine persönliche, nur für ihn allein richtige und gültige Lebensbahn zu begehen hat [27]). Solange sein Denken und Tun aus diesem tiefsten Quell entspringt, handelt er „gut“. Sobald er aber aus Schwäche oder äußerm Zwang von diesem individuellen Weg abweicht, sobald er „gestoßen wird“, „springt er schlecht“ [28]) und verfällt der strafenden Gewalt des Schicksals, welches im letzten Sinne die den Dingen immanente Gerechtigkeit vollzieht [29]).

Vom Standpunkte dieser schicksalhaften Gerechtigkeit aus, einer Moral also, deren Prinzipien in der Realität selber liegen, beurteilt C. F. Meyer seine Renaissancemenschen. Die moralische Qualifikation, welche er ihnen erteilt, ergibt sich aus dem Verhältnis ihres Tuns zur „Wahrheit ihrer Natur“, nicht aus demjenigen zu einem allgemeinen Sittengesetz, wie bei Ludwig Tieck. Meyer stellt sogar innerhalb seiner Dichtung dieses moderne, amoralische Menschentum der Renaissance in deutlichen Kontrast zum gewöhnlichen, sittlich gebundenen Typus. Da er Ersteres als die besondere Lebensform der romanischen Rasse empfindet, kleidet er diesen Gegensatz in die Gestalt der Verschiedenartigkeit des nationalen Geblütes. Den „ruchlosen“ romanischen Renaissancemenschen setzt er germanische „Kinder der Treue“ gegenüber [30]). Sie besitzen die übliche Auffassung der Moral, die formalistische

---

[26]) Das ist die Maxime Heinses. Ardinghello, S. 155. Vgl. Nachlaß, Brecht, a. a. O., S. 118.

[27]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 32.

[28]) „Die Hochzeit des Mönchs“, Nov., II, S. 6. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 43.

[29]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 43. Über die Bedeutung von Gerechtigkeit und Schicksal, s. weiter unten. Vgl. vorläufig Baumgarten, a. a. O., S. 224. Kalischer, a. a. O., S. 44 ff.

[30]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 29 u. 83.

Ethik, welche nicht die des Dichters war, und darum läßt er sie des letzten Verständnisses für die Tiefe und Bedeutung der aufgerollten Probleme entbehren [31]).

Bereits in der „Versuchung des Pescara" (1887) ist nun eine leise Wandlung in der skizzierten Beurteilung der Renaissance zu verspüren [32]). Der Held der Novelle, der Marchese Pescara sagt von sich: „Ich habe zwei Seelen in meiner Brust, eine italienische und eine spanische, und sie hätten sich getötet." [33]). Das drückt, wie Kalischer schon sehr fein ausgeführt hat [34]), die „Doppelheit des Empfindens", die zweifache Möglichkeit der Beurteilung aus, unter der symbolischen Maske der völkischen Blutmischung. Nur der erlösende Tod enthebt Pescara einer Entscheidung, welche, wie sie auch ausgefallen wäre, die eine oder die andere Seite seines zwiespältigen Gewissens verletzt hätte. Darum ist seine Zukunft völlig „verbaut" [35]). Die Frage der Beurteilung bleibt also unentschieden in der Schwebe.

Erst mit der „Angela Borgia" (1892) tritt die endgültige Wendung in C. F. Meyers Bewertung der Renaissance ein. Als der alternde Dichter von seinem langen Krankenlager sich erhob, hatte er sich wieder vollständig der christlichen Weltanschauung und Moral zugewandt, der er bis dahin stets zu entrinnen gesucht hatte [36]). In der „Angela" sieht daher d'Harcourt die Anzeichen eines „beginnenden Mystizismus" [37]), ja sogar, allerdings sicher fälschlicher Weise, eine katholisierende Haltung [38]), und er nennt,

---

[31]) So z. B. Germano in der „Hochzeit des Mönchs". Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 43.

[32]) Der „Pescara" sollte ja ursprünglich, nach einer Äußerung Meyers, die Macht des Ethischen „mit Posaunen und Tubenstößen" verkünden. Frey, C. F. Meyer, S. 293.

[33]) „Die Versuchung des Pescara", S. 183.

[34]) Kalischer, a. a. O., S. 86. Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 107 und 55. Linden, a. a. O., S. 103.

[35]) Frey, Meyers Briefe, I, S. 373. Vgl. H. Maync, Einleitung z. „Pescara", Taschenausg., S. 18.

[36]) „Car malgré tous mes efforts d'échapper au christianisme, au moins à ses dernières conséquences, je m'y sens ramené par plus fort que moi, chaque année davantage et même quelquefois avec une extrême violence et au mépris de toute science critique et philosophique." a. a. O., S. 139. Linden, a. a. O., S. 57. Hans Corrodi, C. F. Meyer u. sein Verhältnis zum Drama, Leipzig 1923, S. 92.

[37]) d'Harcourt, a. a. O., S. 395.

[38]) a. a. O., S. 417.

auch in Rücksicht auf die vermehrten Verseinlagen diese Novelle geradezu „das romantischste Produkt" Meyers[39]). Der Dichter symbolisiert seine innere Wandlung im Schicksal des Don Giulio d'Este, der sich vom sinnenfreudigen „König des Lebens" zum „guten und gerechten Vater"[40]) entwickelt, von der „Ruchlosigkeit" zur barmherzigen Liebe des heiligen Franziskus einkehrt[41]). Die ganze Komposition des Werkes beruht auf der neuen Einstellung zur Renaissance, indem Meyer der „schönen Sünde" Lucrezia Borgia, dem amoralisch-individualistischen Menschentyp, die „Göttin der Gerechtigkeit, besänftigt durch die Göttin der Huld"[42]), Angela, die Vertreterin eines mitleidigen, demütigen und sittlich strengen Geschlechtes gegenüberstellt. Das Problem der Novelle — zu wenig Gewissen — zu viel Gewissen[43]) — wird jetzt vom Gesichtspunkte der christlichen Moral aus gelöst[44]). Im Lichte dieser Betrachtung führt er denn auch hier die Welt der Renaissance vor. Aber Meyer hatte sich zu lange an ihrer ruchlosen Schönheit berauscht, um nicht auch noch jetzt, da er ihre Gesinnung mißbilligte, ihrem eigentümlichen Zauber Rechnung zu tragen. Wenn er schon schreibt, daß ihm die Renaissance „bis zum Haß" verleidet sei[45]), so steht er ihr immer noch sachlich gerecht gegenüber, ja ihren widerspruchsvollen Reiz läßt er eher deutlicher hervorstechen. Man hat längst bemerkt, daß in Herkules Strozzis Verhalten zu Lucrezia des Dichters eigene Stellung zu der Zeit und Menschenart, die sie vertritt, versinnbildlicht ist[46]). „Dein strenger Rechtssinn verdammt das, was dein Auge beglückt und das Feuer deines Herzens entzündet."[47]) Aber daneben erscheint das Menschentum der Renaissance beschränkter und unvollkommener als in den vorhergehenden Werken. Der Mangel an Gemütstiefe und Wahrheitsdrang, die kühle, unmenschliche, ver-

---

[39]) a. a. O., S. 419. Linden, a. a. O., S. 55 ff., setzt eine „neuromantische" Periode an.

[40]) „Angela Borgia", S. 295.

[41]) a. a. O., S. 213. Vgl. G. Bohnenblust, Einleitung zur „Angela", Taschenausg., S. 12 u. 14.

[42]) a. a. O., S. 21.

[43]) Frey, Meyers Briefe, II, S. 209.

[44]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 109. d'Harcourt, a. a. O., S. 420. Blaser, a. a. O., S. 136.

[45]) Frey, Meyers Briefe, I, S. 104 (1892).

[46]) Kalischer, a. a. O., S. 118. Baumgarten, a. a. O., S. 54.

[47]) „Angela Borgia", S. 67.

standesscharfe Sachlichkeit des Handelns werden merklich in den Schatten gestellt von der Gefühlswärme und dem Lebensernst der Angela Borgia. Ihre reine Menschlichkeit wird hoch emporgehoben über die „Seelenkälte" der andern, welche Eigenschaft Meyer jetzt an den Renaissancefürsten besonders abstieß[48]). Das ruchlose Tun wird greller beleuchtet, die Frevel häufen sich, und zum ersten Mal bezeichnet Meyer die Renaissance durch den Mund des Kardinals Ippolito als eine „Zeit des Zerfalles"[49]). Und zwar meint der Dichter einen sittlichen Zerfall, womit, wie schon der Ausdruck andeutet, die Beurteilung sich in auffallender Weise derjenigen Tiecks annähert[50]). Wir werden denn auch sehen, daß diese Novelle die bedeutsamsten Beziehungen zur „Vittoria Accorombona" enthält. Meyer eröffnet, nach einem treffenden Worte E. Kalischers, in seinem Schwanengesang das Gericht über das bislang bewunderte Menschentum[51]), aber dies geschieht nur solchermaßen, daß er neben ihm eine neue Welt mit einer tiefern Gesinnung auferstehen läßt. Nicht aber überantwortet er wie Tieck dem Staate das Henkerrecht der Wiederherstellung der mißachteten Sittlichkeit. Sein Christentum ist Demut und Mitleid, nicht orthodoxe Legitimität.

II. Die Darstellung der Renaissance.

Wir haben einleitend betont, daß Heinses „Ardinghello" nur insofern als Vorläufer der spätern Renaissancedarstellung betrachtet werden darf, als die Hauptgestalten die Prototypen des Renaissancemenschen abgeben. Als eigentliche historische Zeitdarstellung hingegen ist er nicht zu bewerten. Seine Männer und Frauen sind Idealfiguren, überbürdet mit allen erdenklichen Eigenschaften, die Heinse ihrer Sinnesart zuschrieb, und schon darum geschichtlich wohl unmöglich[1]). Die grundsätzliche Weltanschauung und das Lebensgefühl waren ihm das Wesentliche. Mit Milieuschilderung

---

[48]) So äußert er sich brieflich. Frey, Br., II, S. 423.

[49]) „Angela Borgia", S. 75.

[50]) Als „ein Gemälde des Verfalls der italienischen Staaten" bezeichnet Tieck selber den historischen Hintergrund in seinem Roman. Vitt., S. 14.

[51]) Kalischer, a. a. O., S. 117.

[1]) Brecht, a. a. O., S. XIII. „Ardinghello ist . . ein unwirklicher, und so wie er ausgeführt ist wohl unmöglicher amoralischer Idealmensch, der aber sehr deutlich zeigt, woher Heinses Farben stammten." Vgl. Rehm, a. a. O., S. 68 u. 75.

und Wiedergabe der Hauptmomente des Jahrhunderts gab er sich kaum ab. Was wir an historischem Detail und Kostüm im „Ardinghello" finden, ist nebensächlich und unbedeutend[2]). Die Verhältnisse am florentinischen Hofe, die Seeräuberepisoden, das Künsterleben in Venedig und Rom, alles dient doch nur dem einzigen Zweck, die ästhetische Gesinnung und die amoralische Handlungsweise des Helden gebührend zu illustrieren.

Die entwicklungsgeschichtlichen Linien, welche von Heinse über Tieck zu C. F. Meyer führen, knüpfen sich daher allein — abgesehen von den allgemeinen geistigen Einflüssen des Sturmes und Dranges auf die Romantik — an die einzelnen Gestalten, die Renaissanceprototypen des „Ardinghello", deren ideelle Nachkommen und Verwandte bis zur „Angela Borgia" zu verfolgen sind.

Ludwig Tieck will, gemäß seiner erörterten Beurteilung, mit der Darstellung der Renaissance „ein Gemälde des Verfalls der italienischen Staaten"[3]) geben. Dabei kommt ihm zu statten, daß er die Ereignisse in die Spätrenaissance, in das Ende des XVI. Jahrhunderts (die Romanhandlung erstreckt sich über die Jahre 1575—1585) verlegt, also von vornherein in eine Zeitspanne, in welcher die Daseinsfreude und Kunstblüte, die Genialität der italienischen Rasse von den inquisitorischen Schatten der Gegenreformation erstickt zu werden beginnen. Durch die Wahl dieses späten Jahrzehntes erreicht er eine für seinen Standpunkt günstigere Einstellung. Die Dekadenz der Menschen, die Entartung der Sitten kann dadurch düsterer und historisch begründeter erscheinen, weil jetzt der Glanz der kulturellen Leistung und die großen Persönlichkeiten der Jahrhundertwende bereits der Vergangenheit angehören.

Vittoria Accorombona, und mit ihr Tieck, erlebt das ganze berüchtigte und berühmte Säkulum als einen unaufhaltsamen, von Geschlecht zu Geschlecht sich immer deutlicher ausprägenden Zerfall. Rückwärts blickend scheint ihr der Jahrhundertbeginn noch bedeutend im Vergleich zu der zerrütteten Gegenwart. „Kann man sie nur zählen, alle die großen Männer, die sich in einem Zeitraum eines halben Jahrhunderts vor meiner Geburt zusammendrängten?"[4]) Jene Epoche dürfte sogar eine „goldene Zeit der Freiheit, der Poesie und des Denkens heißen", wenn sie nicht

[2]) Vgl. a. a. O., S. 52.
[3]) Vitt., S. 14.
[4]) Vitt., S. 173.

bereits die Keime der Auflösung und des Verderbens geborgen hätte. „Wären jene großen Päpste und Kardinäle . . . weniger leichtsinnig gewesen, hätten sie ihre moralische Würde mehr gewahrt!“ Aber „ein großer Teil der Menschen war der Zuchtrute und Furcht entwachsen“, erkennt sie und fragt zweifelnd: „Was haben wir jetzt? Und beneidet nach fünfzig Jahren jene Generation nicht vielleicht wieder die unsrige, die wir uns doch eines Torquato Tasso, einer Elisabeth von England und so mancher kräftig strebenden Menschen rühmen dürfen.“ [5])

Diese traurige Gegenwart enthüllt sich im Laufe der Erzählung als eine Welt wildester, unmenschlichster Zügellosigkeit, in der den Mitlebenden zu Mute ist, „als wenn das Gewissen nur ein Märchen wäre, wenn alte Männer, Priester, Fürsten, vom Volke verehrte so ruhig und sicher ihre Verruchtheiten, als wären es ebensoviele mathematische Lehrsätze, dem erstaunten Zuhörer auseinanderlegen!“ [6]). Alle autoritativen Bindungen haben ihre Macht verloren. Die Gesetze des Staates und der Kirche werden verlacht und mißachtet. Adel und Fürsten, Klerus und Weltliche suchen rücksichtslos jedes Gelüst zu befriedigen und scheuen vor keiner Untat zurück. „Rache und Meuchelmord werden als Edeltat angesehen und es herrscht eigentlich nur so viel Sicherheit als die Mörder uns gönnen wollen.“ [7]) Die Verhältnisse an den Höfen, die Zustände im Schoße der Kirche malt Tieck in nicht minder dunklen Farben. Mätressenwirtschaft, lasterhafte Prinzen, blutige Intrigen, Gattenmord sind an der Tagesordnung. Die Diener der Religion, vom einfachen Pfarrer bis zum Kardinal, frech und weltlüstern, verstrickt in den Netzen einer ränkevollen Politik, besessen von gieriger Sucht nach Macht und Reichtum, ihre Günstlinge zu Stellen befördernd, ihre Gegner durch Räuberbanden meuchelnd, tragen nach außen das heuchlerische Antlitz strenger orthodoxer Kirchlichkeit zur Schau. Denn hinter aller Verworrenheit dieser entgötterten Welt steigt drohend die finstere Gewalt der Gegenreformation empor. „Eine strenge Finsternis, ein Haß und Geist der Verfolgung hat sich vernichtend über das bis dahin so heitere Leben gelagert,“ klagt Vittoria [8]).

---

[5]) a. a. O., S. 174.
[6]) a. a. O., S. 83.
[7]) a. a. O., S. 45.
[8]) Vitt., S. 174. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 181.

Um die allgemeine Ruchlosigkeit, diesen „wahren Wurmfraß“ [9]), so recht kraß und augenfällig hervorzuarbeiten, ergeht sich Tieck, dem Beispiele Manzonis folgend [10]), in oft allzu breiter Schilderung des Banditenunwesens im Kirchenstaate und den umliegenden Ländern. Diese Räuberbanden bilden den Tummelplatz aller gänzlich losgebundenen Naturen, die jeder, auch der geringsten Selbsteinschränkung enthoben, hemmungslos jede Lust und jedes Laster büßen. Sie stellen die niederste Schicht des zuchtlosen Menschentyps der Renaissance dar, die tiefste Stufe der Degeneration. In ihnen geißelt Tieck am schärfsten die ganze gesetzlose Gesinnung, indem er sie fast ausnahmslos zu gemeinen und blutrünstigen Geschöpfen macht, die noch unterm Galgen, wie etwa jener zum Tode verurteilte Strada zynisch erklären, daß „Himmelreich, Gewissen, Religion und dergleichen Schnurren . . . uns tätige Menschen nichts angehen“ [11]).

Das Bild der Renaissance, das Tieck vor uns aufrollt, ist demnach durchaus schwarz in schwarz gezeichnet, eine Welt, von der gesagt wird: „Das Geisterreich bietet uns die Schrecken nicht, welche der Wirklichkeit zu Gebote stehen.“ [12]) Dieser düstere Hintergrund wird nicht erhellt durch den Glanz positiver Werte und Leistungen, keine hervorragende Eigenschaften und schöpferischen Taten versöhnen uns mit den Greueln der Zeit. Dem Humanismus und dem wissenschaftlichen Eifer der Italiener räumt Tieck keinen Platz in seiner Darstellung ein [13]). Ebensowenig nimmt er die künstlerische Genialität, das ästhetische Lebensgefühl darin auf. Gerade die Dichterfigur, Torquato Tasso, wird vorgeführt als ein Unglücklicher, von den Stürmen der Zeit ruhelos Umhergetriebener, von der Ungunst der Verhältnisse, der verständnislosen Macht der Tyrannen Geplagter und schließlich Zerstörter, als ein sinnfälliges Beispiel „wie das Edle und Große

---

[9]) a. a. O., S. 104. So nennt dort der Kardinal Montalto die „Ruchlosigkeit“.

[10]) Wie Wenger, a. a. O., S. 114, nachweist.

[11]) Vitt., S. 70. Rehm, a. a. O., S. 24. 61, 84 ff., 174, zeigt die literarhistorische Deszendenz des Banditentums auf, Lessing-Zschokke-Trivialroman.

[12]) Vitt., S. 45.

[13]) Tieck schrieb der Wiederbelebung der Antike keinen Wert zu. Vgl. die oben, S. 45, zitierte Stelle, Kr. Schr., II, S. 252 ff. Wie er überhaupt dem klassischen Altertum kaum je großes Verständnis entgegengebracht hat. Vgl. Köpke, II, S. 211.

von den kleinen Geistern verkannt und geschmäht" wird[14]). Die protestantische Religionserneuerung berührt Tieck in besonderm Gegensatz zu C. F. Meyer[15]) mit keinem Wort, wie er auch keineswegs gleich letzterem das Renaissancemenschentum als spezifische Ausdrucksform der romanischen Rasse erscheinen läßt. Am wenigsten verwundert in der „Vittoria Accorombona" die fast gänzliche Ausschaltung des politischen Momentes. Für den „Staat als Kunstwerk", für die politischen Schöpfungen der Renaissance hatte der romantische Schöngeist kein Auge. Der Geist Macchiavellis fehlt in seiner Zeitcharakteristik. Nur flüchtig wird einmal dessen Name erwähnt[16]).

Je düsterer und unerfreulicher dieser historische Hintergrund wirkt, umso leuchtender und heller hebt sich von ihm das „Seelengemälde" ab, welches Tieck in der Gestalt der Vittoria Accorombona entwirft, und welches das überragende Haupt- und Grundelement der Dichtung bildet. Diese scharfe Kontrastierung ist zweifellos eine gewollte und zum Teil schon von rein künstlerischen Erwägungen hervorgerufene[17]). Aber sie besagt, wie frühere Erörterungen gezeigt haben, noch mehr. Indem Tieck in dieser Frau alles anlegt, was ihm ideales Menschentum, Wahrheit und Reinheit der Gesinnung bedeutete, spiegelt sich in ihrem Widerstand gegen die dämonischen Mächte der Umwelt, seine Auffassung vom fruchtlosen Kampfe des Individuums der grausamen Wirklichkeit, dem sinnlosen Schicksal gegenüber. Er sah in seiner Gestaltung der Vittoria zwar eine „Rettung"[18]). Und es ist nicht zu bestreiten, daß er in ihr die typische „große Frau" der Renaissance darzustellen glaubte. Die rücksichtslose Konsequenz, mit der sie ihre Individualität durchzusetzen sucht, die gebietende und stolze Haltung, die überlegene Geistigkeit, die wegwerfende Verachtung, womit sie minderwertigen Kreaturen, wie ihrem ersten Gatten begegnet, schienen ihm nur durch das geschichtliche Milieu erklärbar[19]). Wie denn auch ein Zeitgenosse Tiecks in diesem

[14]) Vitt., S. 284. Vgl. die gleichlautende Meinung von Berend, Tiecks Werke, V, S. 9.

[15]) Vgl. darüber Baumgarten, a. a. O., S. 51.

[16]) Vittoria zählt ihn neben den andern Größen des Jahrhunderts auf. Vitt., S. 173.

[17]) Vgl. die Äußerung des Dichters im Vorwort des Romans. Vitt., S. 14.

[18]) Berend, a. a. O., V, S. 10.

[19]) „Auch Vittoria hat im Gefühle ihrer Kraft die gesetzten Grenzen überschriften, namentlich im Verhältnis zu ihrem ersten Mann", erklärte Tieck

Sinne fand, daß sie ebenfalls von der „verderblichen Richtung" der Zeit durchdrungen sei[20]). Trotzdem die folgende Analyse deutlich machen wird, was schon die Beurteilung nahelegte, wie eng der in der Vittoria gezeichnete Tiecksche Idealtypus des Weibes mit dem Denken der Romantik verflochten ist, und wie weit dieser sich von den üblichen Begriffen des Renaissancemäßigen entfernt, so müssen wir doch die Gestalt der Vittoria als die romantische Auffassung der Renaissancefrau betrachten. Diese ist demnach die einzige positiv bewertete, mit persönlicher Anteilnahme geschaffene Figur, welche Tieck aus der Wiederbelebung jener Epoche gewann. Neben ihr stehen noch einige Personen ihrer nächsten Umgebung, die gleichsam vom Glanz ihrer Erscheinung in ein besseres Licht gehoben werden. Vor allen Donna Julia, die Mutter der Vittoria, sodann einige rechtliche aber unbedeutende Charaktere, wie Cesare Caporale und Graf Pepoli. Die komischen Typen aus den niedern Volkskreisen, der Pfarrer Vinzenz und die Amme Ursula, sind aus der bürgerlichen Welt der Tieckschen Gesellschaftsnovellen in die allerdings nicht ganz entsprechende Atmosphäre der Renaissance versetzt worden. Sie stammen aus der oben erwähnten[21]) Gruppe der halb literarisch-satirischen, halb realistischen Figuren, deren bester Vertreter Eulenböck ist[22]). Einzig noch Sixtus V., der Papst und Fürst, steht außerhalb der verderbten Renaissancegesellschaft. Indem er das Amt der Vergeltung übernimmt, markiert er das blutige Ende der ganzen „ruchlosen" Epoche und die Wiederherstellung der normalen sittlichen Ordnung.

Wenn demnach bei Ludwig Tieck die Frau der Renaissance den Kern der Darstellung bildet und als seine persönlichste und bemerkenswerteste Leistung auf diesem Gebiet anzusprechen ist, so wird bei Conrad Ferdinand Meyer in besonderem Maße gerade der durchaus männliche Charakter seiner Dichtung häufig betont[23]). Die Frauen treten selten in den Mittelpunkt, auch wenn wie in der „Hochzeit des Mönchs" die Hauptfabel eine Liebesgeschichte ist. Die bezeichnendsten weiblichen Gestalten weisen als Grundzug

---

Köpke gegenüber (Köpke, II, S. 176). Dazu halte man die Bemerkung im Vorwort, daß „das Gemälde der Zeit das Seelengemälde . . in das wahre Licht erheben sollte." Vitt., S. 14.

[20]) Karl Schnaase, bei Holtei, Briefe an Tieck, III, S. 372.

[21]) Vgl. oben, S. 25.

[22]) Vgl. Wenger, a. a. O., S. 110. Berend, a. a. O., V, S. 11.

[23]) Vgl. Otto Stoeßl, a. a. O., S. 50.

ein spezifisch männliches Wesen auf, von der Lucrezia Planta bis zur Angela Borgia, ja sie erscheinen meist männlicher als die Vertreter des starken Geschlechtes selber[24]). Frau Stemma, die Richterin trägt fast keine nur weibliche Züge zur Schau. Erotischen Konflikten und Problemen vollends wich der zarte, vor allen Intimitäten zurückscheuende Meyer, geflissentlich aus. In seinen Werken wird daher die Welt der Renaissance vornehmlich repräsentiert durch männliche Gestalten[25]). In jedem von ihnen verkörpert er eine Abart, eine historisch spezialisierte Form jenes neuartigen amoralischen, sachlich orientierten Menschenschlages, den er im Cinquecento verwirklicht sah. Aber gemäß seiner ebenfalls sachlichen Beurteilung, zeichnet er diese Gesinnung und Lebensführung in günstigsten und leuchtendsten Farben. Gerade ihre Vorurteilslosigkeit in sittlicher Hinsicht befähigt diese Leute ihre Aufgabe, ihr Amt, ihren Beruf mit einer Vollkommenheit und einer Genialität auszuüben, welche die Sache zur letzten Vollendung bringt, und das einfache Handeln zum künstlerischen Genuß erhebt[26]). Die Frucht ihres Tuns ist nicht wie bei Tieck allgemeine Auflösung, sondern ein allerdings mit Ungerechtigkeiten und Härten erkaufter, sinnvoller und schöner Ausbau aller Institutionen, des Staates, der Wissenschaft, der Kunst, und hauptsächlich der Persönlichkeit. Die üble Kehrseite dieser Sinnesart wird in den ersten Novellen fast absichtlich aus dem Bilde verbannt. Wie etwa die Grausamkeit Ezzelins, die sich charakteristischerweise nur ankündigt, „mit einem Zug um den Mund so zu sagen“[27]). Höchstens daß etwa die Tiefe der sittlichen Kraft der Gertrude im „Plautus im Nonnenkloster“ begünstigend kontrastiert wird mit

---

[24]) So besonders d'Harcourt, a. a. O., S. 335. Stoeßl, a. a. O., S. 51. d'Harcourt, a. a. O., S. 124, sucht das Wesen dieser Charaktere z. T. auf den persönlichen Einfluß von Mathilde Escher auf C. F. Meyer zurückzuführen. Ähnlich Walter Köhler, C. F. Meyer als religiöser Charakter, S. 23. Zu erwägen ist auch die Freundschaft mit Johanna Spyri, geb. Heusser. d'Harcourt, S. 45.

[25]) Wie gering Meyer seine Frauenkenntnis anschlug, beweist z. B. seine briefliche Äußerung an François Wille über die Gestalt der Macalda in Linggs gleichnamigem Drama: „Über sie traue ich mir kein Urteil zu.“ Frey, Meyers Briefe. I, S. 156.

[26]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 85.

[27]) „Die Hochzeit des Mönchs“, Nov., II, S. 10. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 47 ff. Blaser, a. a. O. S. 55.

Poggios oberflächlicher „Lässlichkeit“ [28]). Aber schon im „Pescara“ stoßen wir auf vertieftere Schatten. Die Nebenfiguren versinnbildlichen die „Haupttypen der Renaissance“ [29]) im bisherigen Verstande, aber der Held selber, durch die Todesgewißheit „außerhalb der Dinge“ stehend, wächst über seine Umgebung empor. Er billigt ihre amoralische Gesinnung nicht mehr, sondern seine „Gerechtigkeit“ verwirft das Italien des XVI. Jahrhunderts, weil es sich „in der unbändigen Lust eines strotzenden Daseins gegen ewige Gesetze“ aufgelehnt hat [30]). In der Gestalt del Guastos, dessen Profil „den Umriß eines Raubvogels“ gewinnt [31]), führt Meyer erstmalig einen abschreckenden und unmenschlichen Vertreter des Geschlechtes der „Ruchlosen“ ein. In der „Angela Borgia“ vollends bewirkt die veränderte Beurteilung eine schärfere Akzentuierung der Nachtseiten dieser Menschenart. Von Ippolito d'Este, einem „dem Staate Ferrara unentbehrlichen Frevler“, und Don Giulio, dem „schönen Laster“, einer „Sondergestalt, welche jeden menschlichen Maßstab verspottet“, bis zu der ins Pathologische gesteigerten „Besessenheit“ der Lucrezia, der Tochter eines Papstes, der ein „entsetzlicher Taugenichts“ genannt wird, erstreckt sich eine wohlgefüllte Skala ruchloser Verworfenheit [32]). Demgemäß verdichten sich auch die Geschehnisse zu Greueln und Freveltaten jeder Art. Mord, Blendung, versuchter Ehebruch, Intrigen, Grausamkeiten, ein „Treibhaus der Sünde“ im Hintergrunde verdüstern das Bild des „großen Jahrhunderts“. Der Gestaltenkreis der Banditen, feiler Mordbuben tauchen mit den Schergen des Kardinals auf, wenn schon lange nicht in dem ausgedehnten Maße wie in der „Vittoria Accorombona“. Jetzt erst stellt Meyer eine typische amoralische Renaissancefrau in den Vordergrund, indem er gleichzeitig in der Angela sein Bekenntnis zu einer reinern, strengen und barmherzigen Menschlichkeit verkündet [33]).

Nach dieser allgemeinen Skizzierung der verschiedenen Renaissancedarstellungen, schreiten wir nun zur Analyse der einzelnen

---

[28]) In der Kreuztragungsszene, Nov., I, S. 261 ff. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 29.

[29]) Frey, a. a. O., I, S. 88. Langmesser, C. F. Meyer u. Julius Rodenberg, S. 231.

[30]) „Die Versuchung des Pescara“, S. 183. Vgl. H. Mayne, Einleitung z. „Pescara“, Taschenausg., S. 11.

[31]) a. a. O., S. 66.

[32]) Die Zitate: „Angela Borgia“, S. 3, 12, 45, 62.

[33]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 56.

Gestalten. Indem wir die Menschen Tiecks in Beziehung setzen zu den entsprechenden Typen Heinses und C. F. Meyers, erhalten wir bestimmte Gestaltenreihen, welche die literarhistorische Entwicklung der Renaissancefiguren deutlich machen werden. Bei der ganz singulären Stellung, welche die Frau in Tiecks Dichtung einnimmt, müssen wir uns vor allem ihr zuwenden.

A. Die Renaissancefrau.

Heinse hat, wie für den Mann, so auch für die Frau der Renaissance den allgemeinen Prototypus geschaffen. Allerdings bleibt Ardinghello durchaus die Hauptperson des Romans und die hervorragendste Verkörperung des Heinseschen Macht- und Genußmenschen[1]). Allein schon seine überwiegend erotische Orientierung bedingt ein starkes Hineinziehen des weiblichen Elementes. Heinse ergänzt daher seine Darstellung durch das Frauenideal, das er möglichst gleich stark hervorzuarbeiten sucht, wenn er auch eine absolute Gleichstellung der Geschlechter nicht anerkannte. So sollen in seiner utopistischen Staatsgemeinschaft „die Weiber bey den allgemeinen Geschäften nur zehn pro Cent Stimmen erhalten in Vergleich mit den Männern“[2]).

Fiordimona, die erste Renaissancefrau der deutschen Literatur, entstammt denn auch dem nämlichen leidenschaftlichen Menschentum, wie ihr Partner und Geliebter Ardinghello. Auch in ihrem Wesen tritt als bestimmender Grundzug ein universaler, unersättlicher Hedonismus hervor, ein Ausnützen und Ausbilden aller Kräfte des Individuums, eine ins Maßlose gesteigerte Daseinsfreude und Vitalität. „Daß dies die reine wahre Lust ist,“ erklärt sie mit „Pindarischem Schwung“, „mit seiner ganzen Person, so wie man ist, wie ein Element göttlich einzig, unzerstörbar, lauter Gefühl und Geist, gleich einem Tropfen im Ozean, durch das Meer der Wesen zu rollen, alles Vollkommne zu genießen und von allem Vollkommnen genossen zu werden, ohne auf demselben Flecke kleben zu bleiben. Sobald etwas ganz genossen ist, weg davon!“[3]) Dieses schrankenlose Ausleben kennt keine über dem

---

[1]) Vgl. Brecht, a. a. O., S. 58: „Heinse hatte sich bemüht, Ardinghello und den ihm am meisten entsprechenden Frauentypus, Fiordimona, möglichst gleichmäßig stark heraustreten zu lassen; aber Ardinghello war doch immer die Hauptperson geblieben.“

[2]) „Ardinghello“, S. 393. Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 23.

[3]) Ard., S. 235.

Eigenwillen stehende höhere Verpflichtung. „Kraft zu genießen, oder welches einerley ist, Bedürfniß gibt jedem Dinge sein Recht; und Stärke und Verstand, Glück und Schönheit den Besitz.“[4]) „Jede Tugend richtet sich nach der Person.“[5]) Heinse billigt allerdings diese völlig amoralische Lebensführung nicht jedem beliebigen Individuum zu, sondern nur dem „Kernmenschen“, den starken und lebendigen Naturen[6]), „die sich selber zu regieren vermögen“[7]). Die Gesetze und Gewohnheiten sind bloß für den „Pöbel“ da, „eben weil er Pöbel ist“. Diese Frau stellt also einen eminent aristokratischen Typus dar, eine außergewöhnliche Sondergestalt, die machtvolle Offenbarung eines höher entwickelten Menschentums im Sinne Nietzsches[8]). Das Bewußtsein ihrer hohen Bedeutung und der „Großheit ihres Charakters“ verleiht Fiordimona die sieghafte Macht, mit welcher sie einer in Konventionen erstarrten, naturentfremdeten Gesellschaft gegenüber ihre revolutionäre Gesinnung behauptet. „Wir können uns von dem Krebsschaden der Vorurtheile vieler Jahrtausende noch nicht heilen.“[9])

Wenn ihr die „Kraft, Schönheit zu genießen“, allem andern vorangeht[10]), so bewirkt die eigentümliche Vermischung des Ästhetischen mit dem Erotisch-Sinnlichen in Heinses Gefühlswelt, daß für sie jeder Genuß seine letzte Begründung und Erfüllung in der Liebe findet. Da ihr Lust, Glückseligkeit nur durch die zu höchster Virtuosität ausgebildete Sinnlichkeit verschafft wird, empfindet sie alles Schöne sinnlich und alles Sinnliche als Schönheit[11]). Die erotische Triebhaftigkeit durchströmt ihr ganzes Wesen

---

[4]) a. a. O., S. 395.

[5]) a. a. O., S. 394. Vgl. dazu Nachlaß, Heft 32, bei Brecht, a. a. O., S. 72: „Es gibt so wenig eine allgemeine Moral, als ein Mensch eine Million Menschen ist.“ Ferner die Glossen zu Kants Ethik, bei Brecht, S. 134 und 148.

[6]) Vgl. Brecht, a. a. O., S. 57 u. 41. Rehm, a. a. O., S. 66.

[7]) „Warum sollen wir uns von Gewohnheiten und Gesetzen im Zaum halten lassen, die bloß für den Pöbel sind, eben weil er Pöbel ist, der sich nicht selbst regieren kann.“ Ard., S. 110. Vgl. Brecht, a. a. O., S. 40. Petitpierre, a. a. O., S. 16.

[8]) Vgl. Brecht, a. a. O., S. 65.

[9]) Ard., S. 234.

[10]) „Macht, Gewalt, oder Kraft, Schönheit zu genießen, geht allem andern voran.“ Nachlaß, Heft 25. Brecht, a. a. O., S. 131.

[11]) Heinse begreift unter „Sinnlichkeit“ allerdings auch Komplexe, die wir nach dem heutigen Sprachgebrauch nicht damit verbinden, sondern die wir als verschiedenartige Gefühle, Empfindungen etc. bezeichnen. Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 18, Anm. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 76 u. 63.

als alles bedingendes und alles überflutendes Grundelement. Auf dem Geschlechtlichen liegt der Hauptakzent bei diesem Heinseschen Renaissanceweibe. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß Heinses Auffassung der Erotik höhere Werte in sich birgt als nur den primitiven Instinkt, indem sich in ihr Sinnliches, Geistiges, Ästhetisches und Sexuelles zu einer unlösbaren Einheit verschmelzen. So sind Äußerungen wie: „wenn man die Wollust von dem Leben abzieht, so bleibt nichts als der Tod übrig“ [12]), nicht in dem krassen Sinne unseres heutigen Sprachgebrauches zu verstehen [13]). „Mann und Weib sollen in ihrer Liebe“ nicht nur „frey“, sondern auch „heilig“ sein [14]). Der leidenschaftliche Anbeter alles urwüchsig Lebendigen verehrt die Liebeskraft als etwas Göttliches. Fiordimonas tiefere Gefühle treten denn oft in deutlichen Gegensatz zu ihren extremen Formulierungen, welche sie Ardinghello gegenüber als „Abstraktionen kalter Vernunft“ entschuldigt. Daß ihr, als einer Natur, welcher volle Existenz „das höchste Gut auf der Welt ist“ [15]), der Liebesgenuß durch keinerlei sittliche Bindungen eingeschränkt werden kann, daß sie daher das „Joch der Ehe“ [16]) verabscheut, „ihre Freyheit behaupten und sich platterdings nicht vermählen will“ [17]), erscheint als selbstverständlich. Wenn sie aber sogar die männliche Eifersucht als eine „unnatürliche Leidenschaft“ hinstellt [18]), ihre „Philosophie so weit treibt“ [19]), daß sie zu sagen wagt: „Brüder und Helden, jeder werth ein Mann zu sein, sollten sich eine Freude daraus machen, ein schönes Weib gemeinschaftlich zu lieben. Der geringste Genuß wird durch Antheilnehmung mehrerer verstärkt und gewinnt dadurch erst seinen vollen Gehalt; warum sollte es nicht so seyn bey dem größten? Und ist eine junge Schönheit nicht im Stande ihrer viele zu vergnügen? Verliert der eine etwas, wenn der andre auch von der Quelle trinkt, woran er schon seinen Durst gelöscht hat?“ [20]) Dann aber spricht die Stimme ihres Herzens anders und bezeugt, daß ihr die in-

---

[12]) Ardinghello, S. 232.
[13]) Vgl. Petitpierre, a. a. O.
[14]) Ard., S. 111.
[15]) Ard., S. 159. Vgl. Brecht, a. a. O., S. 41.
[16]) Ard., S. 233.
[17]) Ard., S. 232.
[18]) Ard., S. 234.
[19]) Ard., S. 235.
[20]) Ard., S. 234.

dividualisierte Liebe zu einer bestimmten Persönlichkeit doch höher steht als der rein gattungsmäßige momentane Genuß [21]). Fiordimona ist denn auch keine gewöhnliche Durchschnittsliebhaberin. Vielmehr preist sie Ardinghello als eine „Virtuosin in der Kunst zu lieben“ [22]). „Der genießt das höchste Loos des Daseyns, den ihre zarten Arme wie Reben umflechten.“ [23]) Sie ist ein dämonisch anziehendes, sinnlich berückendes Weib, natürlich von üppiger Leibesfülle [24]), äußerlich und innerlich durchaus selbständig, auf heftigste umworben, ihre Gunst nur dem Manne ihrer freien Wahl jeweils verschenkend, das auf „ihrem Triumphwagen einherzieht, wie ein alter Sylla“ [25]). Eine Hetäre, wenn man will, aber hoch erhaben über jede dirnenhafte Gemeinheit. Eine Bacchantin, wenn sie liebt, aber nie sinnlosen Ausschweifungen sich hingebend [26]), von „Großheit des Charakters“ [27]) und, wenn auch von Heinse nicht allzustark betont, mit hochentwickelter Bildung und „starkem Geist“ [28]). Ardinghello bewundert ihren „innern Gehalt“ [29]). Nicht zuletzt besitzt sie auch künstlerische Anlagen und Interessen. Sie führt bezaubernde Gespräche über Literatur [30]), sie „macht und singt aus dem Stegreif vortreffliche Verse, mit einer so tonvollen silbernen Stimme, daß sie alle Augenblick eine Muse auf dem Parnaß, oder eine Sirene in den Fluthen vorstellen kann“ [31]). Im Ganzen also haben wir in ihr ein ins Weibliche übersetztes, leicht abgeschwächtes Ebenbild des Ardinghello zu erblicken. Von verschiedenen Seiten ist schon auf den Zusammenhang der Heinseschen Renaissancefrau mit den Machtweibern des Sturmes und Dranges hingewiesen worden [32]). Wollen letztere nur herrschen,

---

[21]) Vgl. die feurige Erklärung ihrer ewigen Liebe, Ard., S. 236. Der Verlauf der Handlung bestätigt ja dieses Gefühl, indem sie Ardinghello stets freiwillig treu verbleibt. Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 22.

[22]) Ard., S. 232.

[23]) Ard., S. 232.

[24]) Die Beschreibung ihres Äußern, Ard., S. 231.

[25]) Ard., S. 230.

[26]) Ard., S. 236.

[27]) Ard., S. 235.

[28]) „Einen so hohen kräftigen Geist habe ich bei deinem Geschlecht noch nicht gefunden“, erklärt Ardinghello, a. a. O., S. 212. Vgl. Brecht, a. a. O., S. 61.

[29]) Ard., S. 238.

[30]) Ard., S. 237 ff. Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 11. Rehm, a. a. O., S. 72/73.

[31]) Ard., S. 238/39.

[32]) Vgl. Brecht, a. a. O., S. 60. Petitpierre, a. a. O., S. 11. Nehrkorn, a. a. O., S. 12. Rehm, a. a. S., S. 76.

wobei ihnen alles, auch die Liebe, als bloßes Mittel zum Zweck dient, so benützt erstere dagegen die Macht als Mittel, um ihre „Bedürfnisse“ zu befriedigen und ihre Freiheit zu behaupten[33]).

Die andern Frauen des „Ardinghello“ stellen untergeordnete Nebenformen desselben Typus dar, minder groß, nach irgend einer Seite hin unvollkommener als Fiordimona. Am nächsten steht ihr noch Cäcilie[34]). Doch fehlt ihr die Selbstverständlichkeit und die radikale Energie, womit jene die Normen der Gesellschaft übertritt[35]). Sie unterzieht sich ihnen wenigstens zum Scheine. Fulvia, „ganz die Gestalt einer Bacchantin in Gluth und Üppigkeit, voll Körperreiz, mit frecher Seele[36]), erreicht noch weniger die „volle Existenz“[37]). Nur die Gestalt der Lucinde steht völlig außerhalb des Kreises der übrigen Heinseschen Frauen. Dieses „Himmelskind“, wie Ardinghello sie anruft[38]), entstammt einer andern Welt. Keusch, fromm, verinnerlicht, „das Bild einer bezaubernden Heiligen“[39]), fühlt sie sich mit ihrem zarten Gewissen, mit bindenden moralischen Verpflichtungen in der Gesellschaft dieser rücksichtslosen „Raubtiermenschen“[40]) schutzlos. „Unser Loos ist Traurigkeit und Leiden, und wenig heitere Augenblicke; ein vergnügter sichrer Zustand ist uns nicht beschieden, unser Leben ein schwacher Kahn im stürmischen Meer, oft von Wellen überschlagen“[41]), klagt sie. Sie besitzt nicht „die Biegsamkeit ihres Geschlechtes“[42]). Weder vermag sie ruhig den Vorurteilen der Gesellschaft nachzuleben, noch wagt sie diese zu umgehen oder zu durchbrechen, wie Cäcilie und Fiordimona. „Ein Weib ist doch das armseligste Ding auf Erden,“ seufzt sie. „Gefesselt auf allen Seiten, dürfen

[33]) Die Titelheldin in Heinses nächstem Roman „Hildegard von Hohenthal“ (1794) ist eine Wiederholung des in Fiordimona gezeichneten Frauentypus. Da aber hier das Gewand der Gegenwart zur Einkleidung gewählt wird, berücksichtigen wir die Hildegard nicht weiter. Vgl. Nehrkorn, a. a. O., S. 13.

[34]) Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 13.

[35]) Sie zwingt ja Ardinghello „im Stande der Unschuld“ mit ihr zu leben. Ard., S. 63.

[36]) Ard., S. 97.

[37]) Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 13 ff. H. Gschwind, Die ethischen Neuerungen der Frühromantik, Bern 1903, S. 26.

[38]) Ard., S. 116.

[39]) Ard., S. 103.

[40]) „Der Mensch ist ein Raubtier, und zwar das größte.“ Heinse, Nachlaß, Heft 32, Bl. 59, bei Brecht. S. 71.

[41]) Ard., S. 130.

[42]) Ard., S. 131.

wir keinen freyen Schritt thun, wo uns der Geist hinleitet, ohne Schmach und Schande . . . Wahn und Traum und Gehorsam unser Eigenthum: kein Tropfen Wahrheit die Seele zu erquicken.“ [43]) Heinse will in der Lucinde nicht etwa ein Beispiel des gewöhnlichen konventionell-sittlichen Frauentypus vorführen. Vielmehr zeichnet er in ihr einen, vielleicht aus eigenem Erleben geschöpften weiblichen Charakter, der in diametralem Gegensatz zu der Diesseitigkeit und dem „Genuß des Augenblicks“ des gesamten Renaissancemenschtums steht. Zu Ardinghellos Befremden äußert sie „Ahndungen und Gefühle von unsichtbaren Welten“ [44]). Ihr inniges Gebet zu der heiligen Magdalena greift den verborgen Lauschenden so heftig an, daß diese „Reden der Unschuld“ ihn fast zum Narren machen [45]). Die Stellung der Frau innerhalb der herrschenden Konvention beklagt sie, aber nicht darum, weil sie die Freiheit des Genusses nicht zuläßt, sondern weil sie die geistige Gleichberechtigung mit dem Manne, die rein menschliche Entwicklung und Bildung verkümmert [46]). Mit dieser zarten Gestalt deutet der Dichter ganz von ferne die mögliche Existenz einer andern Menschlichkeit an als der amoralischen und brutal-sinnlichen. Merkwürdig ist es besonders darum, weil Heinse diese polare Gegensätzlichkeit mitten aus der „ruchlosen“ Renaissancewelt hervorwachsen läßt. Er trifft sich darin, wie wir sehen werden, in auffallender Weise mit C. F. Meyer, der in der „Angela Borgia“ den nämlichen Kontrast in zwei sich kontrapunktisch gegenüberstehenden weiblichen Figuren gestaltet. Nur befindet sich der Verherrlicher der Renaissance mit seiner Beurteilung jenseits des Grabens. Für ihn, resp. für Ardinghello ist „der Engel (Lucinde) zu schön für diese Welt, die ihn mit ihren Sitten angesteckt hat“ [47]). Lucinde, von der Leidenschaft wider Willen in die Arme Ardinghellos getrieben, von ihrem Ethos, dem Treuebedürfnis ebenso stark an dem geretteten Bräutigam festgehalten, verfällt ob diesem unlösbaren seelischen Zwiespalt in Wahnsinn, womit Heinse den Unsinn aller sittlichen Verpflichtungen deutlich zu demonstrieren glaubt. „Weide dich barbarische Moral, Feindin des

[43]) Ard., S. 129.

[44]) Ard., S. 108.

[45]) Ard., S. 114. Er hatte sich durch Fulvias Vermittlung in Lucindes Schlafgemach geschlichen, um ihr Gewalt anzutun.

[46]) Vgl. Ard., S. 128 ff. Gschwind, a. a. O., S. 28.

[47]) Ard., S. 131.

Lebendigen, mit Wolfsgrimm hier an deinem Opfer!" lautet sein charakteristischer Epilog zu dieser Tragödie [48]).

Die Gestalt der Lucinde, welche sich in gewissem Sinne der romantischen Gefühlswelt nähert, zeigt auf jeden Fall klar, wie heterogen ein solches Wesen dem Vitalismus Heinses war [49]). Der weite Weg, der von seiner Renaissancefrau zur Tieckschen Vittoria Accorombona führt, setzt die ganze vielseitige Bildungsevolution der Frühromantik voraus.

Hatte Heinse alles Geistige versinnlicht, so vergeistigten die romantischen Brüder nun umgekehrt alles Sinnliche. Hatte er das Geschlechtliche, als Äußerung der höchsten Natur- und Lebenskräfte geradezu geheiligt [50]), so wird in der Atmosphäre verfeinertster Kultur, in welcher letztere atmen, die Liebe zur Religion [51]).

Die Forderung Heinses nach Befreiung von äußerer Konvention nimmt die Romantik, wenn auch mit geringerem Radikalismus, in ihr Programm auf, nicht aber seinen prinzipiellen Amoralismus. Hatte jener die Ehe überhaupt, als „Tod bey lebendigem Leibe" [52]) verworfen, so läßt diese sie zwar gelten, verlangt aber die auf der inneren Wahrheit des Gefühls beruhende „wirkliche Ehe", der gegenüber die meisten bestehenden nur „Konkubinate" sind. Die vergeistigte Auffassung des Erotischen ruft bei den Romantikern einem veränderten Frauenideal. Den Individualismus erklären auch sie als die höchste Lebensform, aber sie führen die Liebe zu einer Frau nicht nur auf das Gattungsmäßig-Geschlechtliche zurück, sondern sie individualisieren auch noch den Liebestrieb selber, indem sie nur die bedeutende, vor allem die geistig bedeutende Persönlichkeit für anziehend und liebenswert erachten [53]). Im Frauenideal der Romantik tritt der Geschlechtscharakter merklich zurück, er verflüchtigt sich in ätherischen Gefühlen und macht

---

[48]) Ard., S. 140.

[49]) Auch Petitpierre, a. a. O., S. 13, findet, daß dieses zarte Wesen von Heinses grober Hand nicht fein genug behandelt werde.

[50]) „Liebe und Geist ist eins und dasselbe unter verschiedenen Namen, nur daß man Überfluß von Geist Liebe nennt." Ard., S. 130. Vgl. Ard., S. 111. Den glühendsten Ausdruck von Heinses Erotismus stellt das vielgerühmte und vielgelästerte Künstlerbacchanal dar. Ard., S. 205 ff. Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 19. Nehrkorn, a. a. O., S. 19. Zu einseitig urteilt Gschwind, a. a. O., S. 26. A. Schurig. Der junge Heinse, S. 91.

[51]) Gschwind, a. a. O., S. 96.

[52]) Ard., S. 108.

[53]) Ricarda Huch, Die Romantik, I, S. 208 ff.

dem Persönlichen und allgemein Menschlichen Platz. Die Romantiker streben sogar danach, die Gegensätzlichkeit der Geschlechter zu überwinden. Die Frauen wünschen sie männlicher und die Männer weiblicher. „Ich glaube an die unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Männlichkeit und der Weiblichkeit annahm," verkündet ja Schleiermacher im „Katechismus der Vernunft für edle Frauen"[54]). Im Sinne Platos werden Mann und Weib als Extreme aufgefaßt, die sich in fortschreitender Entwicklung ausgleichen sollen[55]). Ricarda Huch sieht das romantische Menschenideal seiner höchsten Potenz nach, in der Androgyne, dem der Zweiheit des Geschlechtes entrissenen Geschöpf[56]). Die „Identität von Leib und Geist"[57]), welche Schleiermacher in Friedrich Schlegels „Lucinde" verkündigt fand, wurde von Tieck, dem leicht erregbaren, doch wenig konsequenten, nicht im ersten Anlauf errungen. Die Helden seiner beiden Jugendromane, William Lovell und Franz Sternbald, schwanken zwischen orgiastischem Sinnentaumel und ätherischer Gefühlsseligkeit unentschlossen hin und her[58]). Demgemäß scheiden sich auch die Frauen seiner frühromantischen Werke in zwei durch einen unendlichen Abstand getrennte Gruppen, wenn wir sie überhaupt als Gestalten gelten lassen. Die einen stammeln in „süßen Tönen" romantischer Sehnsucht von „Wunden und Wonnen"[59]) der Liebe, die andern sind kokette oder derbsinnliche Kreaturen, oft geradezu käufliche Dirnen, ohne irgendwelche Bedeutung und Eigenart. Man kann kaum sagen, daß die beiden Gruppen bestimmte Frauentypen verkörpern. Sie besitzen keinen realen Gehalt und eine nur verschwommen angedeutete dichterische Gestalt. Die ersteren sind bloße Namen, welche des Dichters hochgespannte Gefühle ausdrücken, die

---

[54]) Athenäum, I, 2, S. 109 bis 111.

[55]) Vgl. bes. Fr. Schlegels Aufsatz „Über die Diotima", Prosaische Jugendschriften, herausgeg. v. J. Minor, Wien, 1882, I, S. 28 ff.

[56]) R. Huch, a. a. O., I, S. 208 ff. Ihre Ansicht wird eingeschränkt von O. Walzel, Deutsche Romantik, I, S. 64 u. derselbe, Archiv f. d. Stud. d. neuern Sprachen und Literaturen, Bd. CVII (1901), Heft 3/4. Vgl. Gschwind, a. a. O., S. 44.

[57]) „Vertraute Briefe über die Lucinde" (1800), Fr. Schleiermacher, Sämtliche Werke, I. Abteilung, Berlin 1846, I, S. 424 ff.

[58]) Vgl. die ausgezeichnete Analyse Lovells bei Fr. Wüstling, Tiecks William Lovell, S. 37 ff. „. . . bald edler Liebhaber, bald Genußmensch".

[59]) Tieck, Gedichte, I, S. 165.

letzteren der literarischen Überlieferung entnommene Schemata [60]). So stehen im „Lovell" Amalie und Emilie der Blainville und den römischen Dirnen [61]) gegenüber, so im „Sternbald" Marie der Leonore und der Emma. Im „Fortunat" finden wir das nämliche Verhältnis.

In den Novellen Tiecks macht sich dieser ebenso unwirkliche wie unwahre Dualismus anfänglich und in vereinzelten Fällen bis in die letzten Schaffensjahre noch geltend. Die dirnenhaften Geschöpfe allerdings verschwinden fast ganz, da solche naturgemäß nicht in die geschilderte bürgerliche Gesellschaft hineinpassen [62]). Die schwärmerischen, sentimentalen, romantischen Idealfiguren treten noch häufig auf. Sophie in den „Gemälden", Helena im „Gelehrten", Elisabeth in der „Ahnenprobe", Clara in den „Wundersüchtigen", Lucilie im „Wassermenschen", Emilie im „Mondsüchtigen", Luise im „Zauberschloß", Ophelia in der „Vogelscheuche", Johanna im „Griechischen Kaiser" und noch viele andere gehören alle diesem Kreise an, dessen einzelne Mitglieder sich wenig voneinander unterscheiden. Aber im Verlaufe der Novellenproduktion, zum Teil neben und mit den erwähnten Figuren, macht sich ein neues Gestaltungselement bemerkbar, dem wir unsere besondere Beachtung zu schenken haben.

Aus allen Dichtungen Tiecks spricht sein zarter, femininer Charakter deutlich zu uns. Weibliches Empfinden und Denken lag seinem Verständnis immer viel näher. Nach dem Hinscheiden von Wackenroder und Novalis hören wir von keinen innigen Männerfreundschaften mehr bei ihm, wohl aber besaß er später enge Beziehungen zu geistreichen und feingebildeten Frauen, wie der Gräfin Henriette Finkenstein [63]), der Frau von Lüttichau [64]) und

---

[60]) Es kommt dabei die ganze Literatur des 18. Jahrhunderts in Betracht. Vor allem Heinse („Ardinghello", „Laidion", vgl. Wüstling, a. a. O., S. 159, Haym, Rom. Schule, S. 134), Wieland (Wüstling, S. 104 ff.), Lenz, Klinger, Goethes Wilhelm Meister (Haym, a. a. O., S. 135), Rétif de la Bretonne (vgl. Karl Haßler, L. Tiecks Jugendroman, W. Lovell u. d. Paysan perverti des Restif de la Bretonne, Diss., Greifswald 1902), Richardson. Zum „Sternbald", vgl. H. Roetteken, Die Charaktere in Tiecks Roman „Franz Sternbald", Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch., Neue Folge, VI, S. 3 ff.

[61]) Laura und Bianca heißen sie. W. Lovell, Schr., VII, S. 195 ff.

[62]) Nur im „Dichterleben" wird der sinnlich-leidenschaftliche Charakter Marlows beleuchtet durch seinen Verkehr mit Dirnen. Schr., XVIII, S. 79.

[63]) Friesen, a. a. O., I, S. 7. Köpke, II, S. 57.

[64]) a. a. O., S. 15 (Bd. I). Köpke, II, S. 58.

Adelheid von Reinbold[65]), sowie der Witwe Solgers[66]), alles Personen, welche dem Kreise der Romantiker und seiner Gefühlswelt nahestanden. Zu Zeiten des Jenaer „Geistesbankettes“[67]) hatte Tieck im Verein mit den Gebrüdern Schlegel und ihren beiden bedeutenden Lebensgefährtinnen Caroline und Dorothea das neue Frauenideal — wir haben es oben gestreift — ausgerufen. Im vertrauten Verkehr mit geistesverwandten Frauen erschloß sich ihm die Sinnesart, das innerste Wesen und die geheimste Seelenregung des Weibes. Die Wirklichkeit, welche er in seiner zweiten Produktionsperiode zu erfassen suchte und die er im übrigen doch nur von ferne betrachten durfte[68]), hier in der Frauenpsyche erlebte er sie tief mit. Die reale Frau, wie er sie begriff, empfand er aus seinem eigenen femininen Wesen heraus mit diesem übereinstimmend, so daß Tieck, da er im Sinne der Romantik das Trennende des Geschlechtes gering einschätzte, in ihr die reinste Menschlichkeit überhaupt geoffenbart sah. Das romantische Ideal der völligen geistigen Ebenbürtigkeit und Gleichberechtigung der Frau mit dem Manne ist ihm demnach zwingendes Bedürfnis. In diesem Punkte gab Tieck die Position seiner Jugend nie auf. In seinen Tendenznovellen wendet er sich häufig gegen die herrschende Konvention, welche die Frau auf Hausarbeiten und Kindergebären einschränken will, oder in ihr bloß ein untergeordnetes Wesen, das „Weibchen“ sieht[69]).

[65]) a. a. O., I, S. 18 ff. Köpke, II, S. 85 ff. Vgl. Tiecks Charakteristik ihrer Persönlichkeit und Werke, Kr. Schr., II, S. 391 ff.

[66]) Friesen, a. a. O., I, S. 20. Köpke, II, S. 58.

[67]) In der Novelle „Eine Sommerreise“ (1833) heißt es von Ferdinand, der gleich Tieck ist (Köpke, I, S. 152 u. 306, Minor, S. 209): „Er schilderte diese Wochen (in Jena) als das reichste und üppigste Geistesbankett, das er jemals schwelgend genossen habe.“ Schr., XXIII, S. 85.

[68]) Vgl. S. 24 dieser Arbeit. Vgl. M. Thalmann, a. a. O., S. 13.

[69]) So z. B. in der Novelle „Der Geheimnisvolle“ sagt Frau von Wildhausen zu Kronenberg: „Sie scheinen auch der Meinung zu sein, daß es den Frauen unmöglich sei, verständig zu werden, und freilich, wenn man alle die Einrichtungen betrachtet, welche die Männer getroffen haben, um uns in der Unmündigkeit zu erhalten, so ist es nicht sonderlich zu verwundern, wenn die meisten Individuen meines Geschlechts zeitlebens kindisch bleiben, besonders da sie nur durch diese halb natürliche, halb affektierte Niaiserie den Männern gefallen. . . Ich hoffe, Sie gehören nicht zu diesen Männern, deren eigne Armseligkeit die Frauen noch armseliger haben will, damit sie sich vor diesem Spiegel nicht zu schämen brauchen.“ Schr., XVII, S. 370.

Und in der „Vogelscheuche“ wird behauptet: „Die Mode geht auch so weit, daß eine Jungfräulichkeit, Mädchenhaftigkeit und Weiblichkeit patentiert

Dem realen Mann vermochte Tieck nie so nahe zu treten. Das spezifisch Männliche verstand er nicht. Aber sein Erlebnis und seine Kenntnis der weiblichen Psyche befähigten ihn einen ganz neuartigen Frauentypus dichterisch zu gestalten, einen Typus, der seiner bisherigen Dichtung fremd gewesen war, und der sich in mehreren späteren Werken nach und nach herauskristallisierte. Diese spätern Frauenfiguren sind nicht mehr bloße aus Gefühlskomplexen zusammengesetzte Schemen, sondern sie weisen einen menschlich faßbaren Kern auf, sie sind wirklichkeitsgesättigt. Tieck verkörpert in ihnen nicht nur das allgemein Menschliche und das romantische Frauenideal, er legt charakteristischerweise in ihnen auch sein persönliches Empfinden und sein eigenes Weltgefühl nieder.

Die resignierende Stimmung, die süße und bittere Weisheit seines Alters finden wir ausgedrückt in diesen Gestalten, die darum — die obigen Ausführungen möchten es klar machen — um nichts weniger frauenhaft erscheinen. Erstmals[70]) in der Novelle „Glück gibt Verstand“ (1826) — sonst ein herzlich schwaches Produkt[71]) — begegnen wir in Sidonie einer Vertreterin des neuen Geschlechts. „Lassen Sie uns die Erde nicht ganz aus den Augen verlieren, die Erde ist auch schön“[72]), ruft sie bezeichnend dem schwärmenden Liebhaber zu. „Es ist ge-

---

und gestempelt ist, die ein für allemal gelten soll. Mit der sogenannten Mütterlichkeit verfahren sie ebenso. Sie hemmen dadurch die freie und schöne Entwicklung der echten Weiblichkeit, sie zwingen den ruhigen und stillen Sinn, an jener Unruhe teilzunehmen, die sie nun jetzt einmal alle in Tätigkeit setzt. Diejenigen aber, die dies und jenes abreichen möchten, die einen wahren Trieb zu Kenntnis und Gründlichkeit haben, werden gehemmt, ja nicht selten als Unweibliche verfolgt. . . . Aus der neuesten Humanität hat sich aber ein orientalischer Despotismus entwickelt, der alle Frauen in ein und dieselbe Form preßt.“ Schr., XXVII, S. 262 u. 263. Vgl. auch „Glück gibt Verstand“, Schr., XIX, S. 38. „Die Gemälde“, Schr., XVII, S. 23 ff.

[70]) Leise angedeutet wird dieser Typus ja schon mit der Dorothea in der „Verlobung“ (1822) und der Julie in den „Musikalische Leiden und Freuden“ (1822). Auch Rosaline, die Geliebte Shakespeares, im zweiten Teil des „Dichterlebens“ (1829), geistreich und mit poetischem Gefühl (vgl. Schr., XVIII, S. 165 ff.), steht höher als die Dirne Marlows, der sie Minor (S. 153) zugesellt. Vgl. Greiner, Die ersten Novellen O. Ludwigs und ihr Verhältnis zu L. Tieck, Diss., Jena, 1903, S. 37. „Eine edle und geistreiche Emanzipierte ist Rosaline.“

[71]) Minor, S. 145, stellt sie auf das gleiche Niveau wie die Straußfedern-geschichten Tiecks.

[72]) „Glück gibt Verstand“, Schr., XIX, S. 36.

fährlich, zu lange in jenen Regionen zu verweilen, die wir immer nur im Reflex unsrer leidenschaftlichen Stimmung, wie im vorbeischwebenden Spiegel, wahrnehmen können.“ [73]) Also eine deutliche Abkehr von romantischer Transzendentalität. „Jene Liebe, von der die Dichter sprechen, wird niemals mein Herz erschüttern“ [74]), erklärt Sidonie. Wir erraten, was sie mit „jenen Regionen“ und „jener Liebe“ meint: Die Absolutheit des fesselosen Gefühls, in welcher Tiecks Jugenddichtungen schwelgten, und die der Greis seiner Resignation zum Opfer gebracht hatte. So verzichtet auch das Kind seiner Phantasie auf die Erfüllung jener höchsten Idealität und sucht sich mit der Wirklichkeit abzufinden. Geistvoll, gebildet, musizierend und „leichte Studien treibend“ [75]), ist Sidonie zufrieden, wenn ihre individuelle Selbständigkeit unangetastet bleibt. Heiraten will sie nicht, weil sie in der konventionellen Ehe keine Gewähr dafür sieht, daß der Mann sie um ihrer Persönlichkeit willen liebt [76]). Es verletzt ihre Weiblichkeit, wenn er sich zu ihr, wie zu einem geringern Wesen bloß herablassen will und nur „Naivität, Jungfräulichkeit, unbewußte Unschuld“ an ihr verehrt [77]). Sie weiß, „wie in diesen armen, kalten Ehen Langeweile das Szepter führt, und Geringschätzung sich hinter Pflicht und Duldung verschanzen muß“ [78]).

Weit bedeutender und interessanter gestaltet Tieck diesen Frauentypus mit knapper novellistischer Technik in Florentine, der „wilden Engelländerin“, der Heldin der gleichnamigen Meister- und Musternovelle [79]). Diese herbe und verschlossene Schöne verabscheut weibliche Arbeiten und Frauengesellschaften, „deren Gespräche sie eigentlich nicht verstand“ [80]), sogar für Poesie zeigt sie

---

[73]) a. a. O., S. 36/37.

[74]) Schr., XIX, S. 37.

[75]) a. a. O., S. 33.

[76]) a. a. O., S. 38.

[77]) a. a. O., S. 38.

[78]) a. a. O., S. 38. Die Gestalt der Sidonie ist nur flüchtig gezeichnet. Die hohe Bedeutung, die Tieck solchen Frauen zuschrieb, verraten die Worte Simons (a. a. O., S. 36): „So bist du mir Seherin und Prophetin, nicht ein Abbild der ewigen unsichtbaren Kräfte, sondern das Wesen selbst, mir das sichtbare Verständnis aller Rätsel.“ Dem Liebhaber erscheint sie als „Pallas und Juno und Diana.“ (a. a. O., S. 38.) Genau wie die Accorombona. Vitt., S. 191.

[79]) Sie ist eingelegt in die größere Novelle „Das Zauberschloß“, (Schr., XXI, S. 226) und mit der karikierten „Dichterin“ in Kontrast gesetzt.

[80]) Schr., XXI, S. 228.

kein Verständnis. Sie liebt die Einsamkeit, sieht sich gern zu Pferde und beschäftigt sich eingehend mit Astronomie und Mathematik. Um sie aus den Durchschnittsfrauen möglichst hervorzuheben, um ihre völlige geistige Selbständigkeit, ganz unabhängig vom Geschlecht zu betonen, läßt sie Tieck gerade diejenigen Wissenschaften treiben, zu welchen man den Frauen die Fähigkeiten meistens abspricht. Eigenschaften, die dagegen als speziell weibliche betrachtet werden, Freude an Putz, Geselligkeit, poetische Sentimentalitäten, verleiht er ihr absichtlich nicht. Er gibt damit seiner Mißachtung des Nur-Weiblichen im konventionellen Sinne deutlichen Ausdruck. Florentine verkehrt mit den Männern nie anders als mit der üblichen Höflichkeit. Jede Zärtlichkeit von jener Seite wehrt sie mit dem „finstersten Ernst" ab, und sobald ihr einer von Liebe spricht, meidet sie seinen Umgang und weist jede Werbung kalt von sich [81]). Und der Grund dieses sonderbaren Verhaltens? Durch strengste Abgeschlossenheit vor der Gemeinheit der Welt beschützt und in der Reinheit ihres Denkens bewahrt, gerät sie über ein „anatomisches Buch unter den lateinischen Werken ihres Vaters" [82]), das sie über die nüchterne Bestimmung der Geschlechter aufklärt. Von diesem Moment an „hatte sich ihr Leben auf lange verfinstert, und die erste und feinste Blüte des Daseins war verduftet" [83]). Klarer hat Tieck, bei aller Gedrängtheit des Berichtes, das Empfinden einer solchen Frau nie dargestellt. Ein einziger Blick in die Zusammenhänge des realen Lebens enthüllt ihr seine nackte Brutalität. Der Schleier des schönen Wahns, der ihre reine Menschlichkeit bisher hütend umhegte, zerreißt. Hinter all den zärtlichen Liebesworten und bewundernden Annäherungsversuchen der Männer scheint ihr jetzt bloß die gattungsmäßige Brunst, die geschlechtliche Gier verborgen. Indem sie erkennt, daß nicht ihre Persönlichkeit, ihr Menschtum, ihre geistige Individualität die Neigung jener wachruft, sondern gerade das, was sie am geringsten achtet und bisher kaum kannte, ihr Geschlecht, erfüllt sie „ein Grauen vor diesem Leben" [84]). Eine Gemeinschaft, eine Ehe kann ihr demnach nichts anderes bedeuten als ein „Wegwerfen" [85]) ihres Besten, eine im tiefsten Grunde unsittliche

---

[81]) „Die wilde Engelländerin", Schr., XXI, S. 226.
[82]) a. a. O., S. 232.
[83]) a. a. O., S. 232.
[84]) a. a. O., S. 235.
[85]) a. a. O., S. 235. „Pubertätspsychose" sieht M. Thalmann, a. a. O., S. 13.

Sklaverei, weil sie nicht auf der höchsten Achtung ihrer individuellen Menschlichkeit, sondern nur auf dem animalischen Triebe beruht. Daß die Gesellschaft dieser konventionellen Ehe die moralische Weihe erteilt, ist für sie nicht bindend[86]). Wir stoßen hier auf den Hauptgrundzug dieser Tieckschen Frauen: ihr moralisches Gefühl. Denn wenn man sie schon emanzipiert nennen darf[87]), so gilt dies doch nur für ihr Streben nach geistiger Selbständigkeit, ihr „Gelüsten nach der Männer Bildung, Kunst, Weisheit und Ehre"[88]), niemals aber für sittliche Gesetzlosigkeit, Amoralität im Sinne Heinses und der Jungdeutschen. Aber ihre Moral ist eine verinnerlichte, auf der Wahrheit des individuellen Gefühls basierende, nicht ein äußeres Befolgen bestimmter Grundsätze. Sie steht daher in Gegensatz zu der gewöhnlichen moralischen Konvention, die rein formalistisch orientiert ist. Es ist, wie wir sehen, die nämliche ethische Auffassung, welche schon im Athenäum verkündet worden war, womit sich unsere Behauptung bestätigt, daß der alte Tieck in seinem Frauenideal der Gesinnung seiner Jugend treu geblieben ist[89]). „Die erste Regung der Sittlichkeit ist Opposition gegen die positive Gesetzlichkeit und konventionelle Rechtlichkeit und eine grenzenlose Reizbarkeit des Gemüts"[90]), heißt die Formulierung dieser Ethik durch Fr. Schlegel. Aus einem solchen außerordentlich verfeinerten und subjektivierten moralischen Empfinden heraus lehnt Florentine eine eheliche Verbindung ab. Aber sie geht noch einen Schritt weiter. In Lord Falmouth begegnet ihr ein andersgearteter und bedeutender Mann, der ihr auch als geistigem Wesen nahe zu treten vermag, und dessen „Schüchternheit und tiefes Gefühl"[91]) sie den Geschlechtsunterschied vergessen läßt. Wie sie aber in ihrer Seele die ersten Regungen der Liebe zu ihm keimen spürt, schließt sie sich in schroffer Sprödigkeit von ihm ab und behandelt ihn härter als alle andern. Sowie sie sich nun doch als Weib fühlt, wider Willen dem verpönten Triebe unterliegt, beängstigt sie diese Schwäche.

---

86) „Ist denn die Ehe (d. h. die konventionelle) wirklich die Bestimmung aller weiblichen Wesen? Ich glaube es nicht," sagt sie. a. a. O., S. 235.

87) Was Greiner, a. a. O., S. 37, macht.

88) Athenäum, I, 2, S. 111.

89) Damit ergibt sich auch das Verhältnis der besprochenen Tieckschen Frauen zu Schlegels „Lucinde". Ihre beiderseitigen moralischen Anschauungen decken sich. Die Betonung des Erotischen fehlt aber bei den Ersteren.

90) Athenäum, I, S. 134.

91) Schr., XXI, S. 241.

Das Bewußtwerden dessen, daß sie nicht nur selbständiges Individuum, sondern auch Frau ist, daß sie dem Willen und Gesetz der Gattung ebenfalls untersteht, drückt sie nieder. Sie bekennt: „Ich wollte ihn dafür bestrafen, daß er mich mir selbst entwendet, daß er mich den Gefühlen untreu gemacht hatte, die ich für meine besten hielt.“ [92]) Erst ein Eingriff des Schicksals zwingt sie dazu, sich dem Lord zu offenbaren. Durch einen Zufall erblickt er für einen Moment ihren entblößten Leib. Für ihre subtile Schamhaftigkeit, ein Zug, der auch ins Bild dieser Tieckschen Frauenmoral gehört, ist es unerträglich, daß ein anderer als ihr Gatte zu einer solchen Intimität gelangt. „Wenn auch nie ein Wort über Falmouths Lippen geht, so ist es doch in seiner Erinnerung, in seinem Wesen, was nur mein Mann wissen darf.“ [93]) Diese allerstrengste Keuschheit, welche an Hebbels Rhodope gemahnt, muß Florentinen konsequenterweise zu dem Entschluß führen: „Und wenn er der elendste Laffe wäre, so müßte ich sterben oder er müßte mein Gemahl werden.“ [94]) Eine Entscheidung, deren Heroismus hier allerdings gemildert wird durch die Tatsache, daß Falmouth eine wertvolle Persönlichkeit ist, den sie im Grunde ihres Herzens liebt [95]).

In breiterer Ausführung, um viele psychologische Einzelheiten bereichert, wiederholt Tieck den in Frage kommenden Frauentypus im „Hexensabbath“ (1831). Daß er ihn jetzt in geschichtliches Gewand kleidet und ins XV. Jahrhundert versetzt, beweist, wie wenig er in ihm etwas spezifisch Romantisches, Modernes sah, sondern eben das Weibliche und Menschliche überhaupt [96]). In Katharina Denisel verbirgt Tieck wesentlich mehr und intimere Zustände seines eigenen Seelenlebens und seines persönlichen Schicksals als in Florentine. Seine religiöse Entwicklung

[92]) a. a. O., S. 241.

[93]) Schr., XXI, S. 240.

[94]) a. a. O., S. 240. Die Ansicht Arnolds, a. a. O., S. 260, daß der Wendepunkt in dieser Novelle nur ein ganz äußerliches Geschehnis sei, ist demnach einzuschränken. Der auslösende Zufall ist wohl äußerlich. Daß aber eine Wendung eintritt, beruht ganz auf der seelischen Konstitution Florentinens.

[95]) Das Äußere der Florentine stimmt auffallend mit demjenigen der Vittoria Accorombona überein. Dunkles Haar, rote Lippen, feingezogene Augenbrauen, feurige Augen. Vgl. Schr., XXI, S. 226. Vitt., S. 18/19.

[96]) Tieck wollte die Romantik überhaupt nicht als etwas Besonderes gelten lassen. „Ich weiß zwischen poetisch und romantisch . . keinen Unterschied zu machen.“ Köpke, II, S. 173. Vgl. a. a. O., II, S. 237.

und seine Auffassung der Liebe, Gebiete, welche für den Romantiker ja eng zusammenhängen, finden wir hier niedergelegt.

Die finstere Strenge eines zelotischen Vaters ruft in dem jungen Mädchen eine leidenschaftliche Abscheu vor allem positiven Glauben, vor dem unverständlichen Formalismus der Kirchendogmen hervor[97]). Zur Heuchelei gezwungen, beginnt es an allem zu zweifeln und wirft sich dem Atheismus in die Arme[98]). Ein frommer Priester öffnet ihr die Augen für das „süße Geheimnis" mystischer Liebe und ekstatischen Gottschauens[99]). In diesem Zustand verzückter „Trunkenheit" lernt sie einen Mann kennen, der in ihrem Herzen „das Gefühl der irdischen und ewigen Liebe anzündete"[100]). Er führt sie in die Gedankengänge eines gereinigten Christentums" ein, das „gegen die verfolgenden Priester und den tötenden Buchstaben ihrer rohen Satzungen gerichtet[101]) war. „Diese Einsichten vermehrten das Glück meiner Liebe," erzählt sie, „und ich tat mir selbst das Gelübde, mich niemals zu vermählen, um in diesem geistigen Bunde meine ganze Befriedigung zu finden, und so am schönsten mein Leben zu erfüllen."[102]) Mit einer Deutlichkeit, die unbedenklich die historischen Voraussetzungen überschreitet, spricht hier ein Kind des ausgehenden Mittelalters, das romantische Ideal der konventionslosen Ehe aus, in welcher die zur Religion erhobene Liebe allein das einigende Band bildet. Aber Katharina wird durch ihren Vater und die orthodoxe Klerisei — also durch die Konvention — gezwungen, einen brutalen, grausamen und gemeinen Kerl zu heiraten. In dieser Zwangsgemeinschaft erlebt sie die tiefste Erniedrigung ihres Frauentums, eine „Schmach und Verwerfung", der gegenüber ihr die „hoffnungslose Mittelmäßigkeit", zu der die meisten ihres Geschlechts verdammt sind, noch vorteilhaft erscheint[103]). Ihrem

[97]) „Hexensabbath", Schr., XX, S. 251.

[98]) a. a. O., S. 254. „Aber wahr ist, daß ich ganz und unerschütterlich überzeugt war, es sei kein Gott." Solche Stimmung kennen wir aus Tiecks „Abdallah" und „William Lovell". Vgl. auch die ähnliche Entwicklung Edmunds im „Aufruhr in den Cevennen".

[99]) a. a. O., S. 255.

[100]) a. a. O., S. 255.

[101]) a. a. O., S. 256.

[102]) Schr., XX., S. 257.

[103]) a. a. O., S. 260. Ihre Auffassung der „gewöhnlichen" Ehe ist die uns schon mehrfach begegnete, für Tieck charakteristische: „Wir (Weiber) sind schon in der Geburt, seit dem Beginn der Schöpfung verflucht, und nur wenigen,

ersten Geliebten gelingt es dann unter falschem Namen wieder in ihre Nähe zu kommen. Auch er, um den Traum seiner Jugend betrogen, ernüchtert, hat sich verwandelt. „Sein Sinn war weltlicher, heftiger, roher geworden.“ [104]) „Jene Heiligkeit war aus seiner Liebe entschwunden; er ehrte mich nicht, er achtete mich nicht mehr; sich selbst hielt er ebenfalls geringe, und suchte jetzt durch Leidenschaft und Heftigkeit zu ersetzen, was seinen Gefühlen an Innigkeit abging.“ [105]) Sie schenkt seinen Wünschen Gehör. Durch die Roheit ihres Ehemannes völlig gedemütigt, vermag sie sich nicht zu widersetzen. Ihre schlummernde Triebhaftigkeit wird geweckt, und sie bezahlt den momentanen Genuß mit der restlosen Entwertung ihres Selbst durch die Hingabe an die gattungsmäßige Brunst. Sie gesteht: „Längst schon war durch Robert (so heißt der Geliebte) jene weibliche Heiligkeit meines Wesens verletzt . . . Jetzt hatte ich nun entdeckt, daß auch im bessern Weibe, und für ein solches hatte ich mich gehalten, das Unheimliche, Frevle und Freche schlummre, das nur durch Leidenschaft und Selbstvergessen geweckt werden dürfe, um harmlosen Scherz, holdselige Schalkheit und süßen Mutwillen in das Widerwärtige und völlig Unweibliche zu verwandeln.“ [106]) Der Tod ihres Gatten erlöst sie aus dieser schrecklichen Lage, in welcher sie sich selbst verachtet [107]). Robert bekehrt sich zum büßenden Einsiedler, und Katharina gewinnt allgemach ihre frühere Lebensweise wieder, ihre Selbständigkeit, welche die freie Entfaltung von Geist und Individualität, ungehemmt durch die trübe Gewalt untermenschlicher Leidenschaften, ermöglicht. Auf die Verwirklichung der idealen Liebesgemeinschaft verzichtet sie. Sie resigniert, wie der Dichter selbst. „Im Anschauen des Schönen und Edlen, im Glauben an meine Liebe, im Genuß von Kunst und Poesie, im Umgang mit Freunden und edlen Menschen,“ sagt sie, „habe ich die Verklärung meiner Seele gesucht und gefunden. Die Süßig-

nur Auserwählten ist es vergönnt, sich dieser Schmach und Verwerfung zu entziehen, und diesen gelingt es doch wohl nur, wenn sie sich der Alltäglichkeit, den kümmerlichen Gewohnheiten des Lebens, der hoffnungslosen Mittelmäßigkeit unbedingt ergeben, und einem Gatten angeschlossen sind, der auch von sich und dem Leben nichts als ein jammervolles Unbedeutendes erwartet.“ a. a. O. S. 260.

[104]) a. a. O., S. 262.

[105]) a. a. O. 263.

[106]) Schr., XX, S. 264.

[107]) a. a. O., S. 264.

keiten des Glaubens und der Religion sind mir näher gekommen und eindringlicher geworden, und alles Unedle ist mir fremd, nicht unverständlich, da ich es erlebte, aber weit entrückt.“ [108]) Wir sehen, Tieck vertieft hier das reizsame Moralempfinden und die geistige und sachliche Bedeutsamkeit seines Frauencharakters dadurch, daß er ihn nicht von vornherein in Gegensatz zu der rohen Wirklichkeit stellt, sondern daß er ihn diese erleben und durch Leiden den Weg zur Läuterung finden läßt.

So treffen wir sie zu Beginn der Erzählung, als eine noch immer schöne, geistvolle Frau, die die weibliche Reinheit der Seele aus den Verwirrungen ihrer Jugend gerettet hat, und nun inmitten eines auserwählten Kreises von Dichtern, Künstlern, vornehmen Rittern und Damen edler Geselligkeit, künstlerischen und allgemeinen Bildungsinteressen obliegt. Durch ihre Jahre glaubt sie endlich „vor aller Mißhandlung, die die Männer immerdar an der Schönheit ausüben, die sie anzubeten wähnen“, gesichert zu sein [109]). In dieser Hoffnung jedoch wird sie betrogen. Ihre Schönheit erregt immer noch das Begehren der Männerwelt, die sich am geistigen Verkehr mit ihr nicht begnügen will. Sie wird mit Werbungen bestürmt und in ihrer Selbständigkeit bedroht. Von neuem fühlt sie sich „als freie Beute jedem Gelüst preisgegeben“ [110]). Aber ihr Stolz heißt sie aufrecht bleiben. Mit Entschiedenheit weist sie jedes Ansinnen, sich wieder ins Joch einer konventionellen Ehe spannen zu lassen [111]) oder bloß als Geschlechtswesen sich einem lüsternen Manne zu unterwerfen, von sich [112]). Dem liebedurstigen Dechanten, der sie durch die niederträchtigsten Intrigen in seine Gewalt zu bringen sucht, schleudert sie ihre alte Erkenntnis ins Gesicht, daß „in allen, allen Männern eine tiefe unvertilgbare Verachtung der Weiber und ihrer Bestimmung wohnt“ [113]). Sie muß glauben, „daß auch in der wahren, edlen Liebe des besten Mannes, diese Verachtung unseres Geschlechts, diese unbewußte Verhöhnung des Edelsten in uns, einen Teil seiner Schwärmerei ausmachen muß“ [114]). Für diese Überzeugung setzt

---

[108]) a. a. O., S. 268.
[109]) a. a. O., S. 245.
[110]) a. a. O., S. 245.
[111]) Dem jungen Ritter Friedrich gegenüber.
[112]) Was der Dechant Marck ihr zumutet.
[113]) Schr., XX, S. 245.
[114]) a. a. O., S. 246.

sie mutig ihr Leben aufs Spiel und endet auch wirklich als „Hexe" auf dem Scheiterhaufen, mit ihrem tragischen Schicksal vor Augen führend, daß die reine Individualität der rohen Macht der Realität zum Opfer fallen muß, wie der Dichter meint[115]).

Dieser Frauentypus ist es nun, dessen Entwicklung wir innerhalb der Novellistik Tiecks verfolgt haben, den er der Gestaltung seiner Renaissancefrau zu Grunde legt. Wir glauben dargetan zu haben, wie tief verankert er im Ideenkreis der deutschen Romantik ist und wie persönlich ihn Tieck weitergebildet hat. Der oft erhobene Vorwurf, er habe mit der Vittoria Accorombona den Jungdeutschen Konzessionen gemacht, erweist sich als unberechtigt[116]). Anderseits bleibt aber auch die Behauptung gewagt, Tieck habe mit ihr die tiefere Erkenntnis des Renaissancemenschen[117]) in Angriff genommen. Denn nicht aus einem Studium oder einem intuitiven Verständnis der Cinquecentowelt erwuchs ihm die große Gestalt dieses Weibes, sondern er deutete das Menschentum der Renaissance in seinem Sinne um und versetzte sein persönliches, romantisch-modernes Ideal der Weiblichkeit in das XVI. Jahrhundert. Eine Transformation des Geschichtlichen,

---

[115]) Vgl. oben S. 36 dieser Arbeit.

[116]) So urteilt z. B. noch Minor, S. 218. Garnier, a. a. O., S. 47, erklärt kurz und bündig die Vittoria geradezu für „das jungdeutsche Ideal der emanzipierten Frau". Dagegen wendet sich Witkowski, Tiecks Werke, Einl., S. LXXVIII. Ebenso Berend, a. a. O., V, S. 11. Wie fremd Tieck der radikalen Gesinnung der Jungdeutschen gegenüber stand, auch in der Frage des Frauenideals, beweist am besten seine satirische Darstellung der Emanzipierten im Sinne jener. So ist Emmeline, die Heldin der Novelle „Eigensinn und Laune" (1835), ein deutliches Beispiel dessen, was Tieck für unweiblich und verwerflich hielt. Sie, die bezeichnenderweise in dem „großen, bösen und guten Jahre 1789" (Schr., XXIV, S. 280) geboren wurde, lehnt die Gesetze der Gesellschaft nicht aus der Wahrheit eines vertieften Moralempfindens ab, sondern bloß aus Eigensinn, Kapricе, Weltlust. Kokett, mit den Männern spielend, besitzt sie überhaupt keinen sittlichen Willen, wirft sich aus Widerspruchsgeist dem ersten besten „Kutscher" in die Arme, verläßt ihn aus Langeweile sofort wieder, wenn er sich salonfähig gemacht hat. („Er ist ja ganz wie die übrigen Menschen geworden." a. a. O., S. 319.) Ihren Launen hemmungslos Folge leistend, sinkt sie schließlich zur Dirne herab. Vgl. Minor, S. 198. Dem gleichen Typus gehört Charlotte im „Jungen Tischlermeister" an. Lüstern, kokett, gleichzeitig nach zwei Männern angelnd, endet sie als Betschwester. Heranzuziehen wäre ferner etwa noch die Sidonie in der „Klausenburg". Vgl. Rehm, a. a. O., S. 168.

[117]) So O. Walzel, Deutsche Romantik, II, S. 27. Auch Rehm, a. a. O., S. 167, ist der Ansicht, daß sich in ihr „Geistigkeit und Gesinnung der Renaissance wunderbar getreu" verkörpert.

die er gleicherweise mit der Denisel im „Hexensabbath" vollzogen hatte. Durch diese Versetzung in eine Epoche, deren individualistische Gesinnung berühmt war, in der „die Persönlichkeit alles" galt, vermochte Tieck sein Ideal freier, in seinem Gegensatz zur Gesellschaftsmoral konsequenter zu gestalten. Denn es ist nicht zu vergessen, daß eine solche Figur, obwohl sie die sittlichen Grundlagen der christlichen Weltanschauung nicht in Frage stellte, für seine eng konventionsgebundene Gegenwart immerhin ein kühnes Unterfangen war[118]). Wie sie denn auch verschiedenen Orts Anstoß erregte und scharf mißbilligt wurde[119]). Anderseits verkannte man ihr Wesen vollständig und unterschob Tieck die Absicht, mit ihr einen unkünstlerischen Sinnenkitzel hervorrufen gewollt zu haben[120]).

Alle Züge, welche die Analyse in den bisher erörterten Frauengestalten Tiecks zu Tage gefördert hat, finden wir denn auch, gesteigert und ins Große gewendet, in der Persönlichkeit der Vittoria Accorombona.

Das innerste Wesen der Individualität sah Tieck nicht in einer auf den Verstand gegründeten Einheit von Grundsätzen und theoretischen Ansichten, sondern in dem, was der Instinkt[121]) benannte, in dem nur ahnend empfundenen Gefühl, in der Unmittelbarkeit des unbewußten Erlebens[122]). Die Erkenntnis der letzten Wahrheit, der Antrieb und die Bewegungsrichtung des Handelns

[118]) Vgl. Köpke, II, S. 98.

[119]) Vgl. Köpke, II, S. 98/99. Minor, S. 213. Berend, a. a. O., V, S. 11. „Eine ganz wüste Geschichte von sehr zweifelhafter Moral", urteilte Wolfgang Menzel.

[120]) Eine Dame erklärte Tieck, daß sie in ihren Kreisen nicht gestehen dürfe, dieses Buch gelesen zu haben. Köpke, II, S. 175. Er verwahrt sich gegen eine solche Auffassung ausdrücklich. Köpke, a. a. O.

[121]) „Auch der Mensch hat Instinkt. Ich möchte Alles so nennen, was sein tiefstes Wesen, seine innersten Beziehungen zu Gott ausdrückt, mit einem Wort jene ganze Welt, welche er nur ahnt, die er mit seiner gewöhnlichen Logik nicht zu bezwingen vermag, in der er eine höhere Macht anerkennen muß, die er nur fühlt, ohne über sie zum klaren Bewußtsein kommen zu können. Dies Unmittelbarste macht das innerste Wesen des Menschen aus. Hier sprechen sich Sympathie und Antipathie aus, hier lebt das Gewissen, dessen Natur auch noch niemand definiert hat. Was sind dagegen alle sogenannten Grundsätze, die doch meistens nur konventionelle Sätze sind. Ich habe es nie lange damit ausgehalten und habe mich immer besser dabei befunden, wenn ich mich jenem sympathetischen Zuge überließ." Tieck zu Köpke. Köpke, II, S. 241.

[122]) Vgl. Friedrich Kammradt, L. Tiecks Anschauungen über die Erziehung, Diss., Würzburg 1911, S. 10 ff. u. 15.

lassen sich daher weder lehren noch lernen. Sie ergeben sich aus „der wundervollen Sicherheit des unbewußten Lebens“ [123]), aus dem verborgenen Brennpunkt der menschlichen Seele, sobald der Einzelne der unverfälschten Stimme seiner Natur willig Gehör schenkt. Der psychische Kern der Vittoria, der zentrale Funke, dessen allseitige Ausstrahlungen die individuelle Eigenheit ihres Charakters erhellen, liegt daher in dieser instinktiven Wahrhaftigkeit. Ihr ganzes Denken und Tun entspringt dem reinen Quell ihres innersten Wesens. In keinem System, in keiner Konvention ist sie befangen. „Ich mag mein Wesen nicht willkürlich erziehn,“ äußert sie, „ich muß erst das selbst in mir erleben, was eben jetzt der werte Fremde (Tasso) ausgesprochen hat, es ist mir unmöglich, nachzusprechen, was ich nicht selbst einsehe, oder künstliche Wege zu suchen, um mein nächstes Gefühl gegen meine Natur mir zu erziehn. Auch bei Büchern und Gedichten habe ich es nie vermocht, und ich will lieber für mich selbst irregehn, als nachfühlend und -sprechend mit einem andern recht haben.“ [124]) Ihre Verachtung des Unwahren und Gekünstelten findet einen für Tieck und die Romantik überhaupt bezeichnenden Ausdruck in dem mißbilligenden Urteil, das sie über die Wasserkünste und mechanischen Erfindungen im Parke der Villa d'Este in Tivoli fällt. „Die wahre echte Kunst ist hier in eine Künstlichkeit, in eine Seltsamkeit hineingeschraubt, die wohl Erstaunen und Verwunderung, nicht aber wahre Freude erregen kann. Die Natur ist gewissermaßen vernichtet, denn sie muß hier in den sklavischen Dienst von gezierten Spielereien treten.“ [125]) Nur die dem freien Triebe überlassene Natur beseligt sie, was genau den Gefühlen der jungen Romantiker entspricht, wie sie Tieck in der Phantasusnovelle nach allen Seiten hin analysiert hatte [126]).

---

[123]) Vgl. E. Kircher, Philosophie der Romantik, Jena 1906, S. 123. Vgl. ferner die Ausführungen von Köpke, I, S. 51, über Tiecks Schulzeit. „Nur was man innerlich erlebt hat, lernt und weiß man in Wahrheit.“ Vgl. Rehm, a. a. O., S. 164.

[124]) Vitt., S. 55. Wie sehr dies Tiecks eigene Ansichten sind, beweisen die oben zitierten Stellen. Köpke, I, S. 51 u. II, S. 241. Übereinstimmend äußert sich der Dichter auch bei Köpke, II, S. 253. „Die originale Natur läßt sich nichts andemonstrieren. Der Mensch muß es in sich erleben. Aber freilich geschieht das bei den Wenigsten; die Meisten sprechen nur nach.“

[125]) Vitt., S. 54.

[126]) Phantasus, Schr., IV, S. 83 ff. Die gekünstelten Gärten, die „Vexierkünste“ des Wassers, Labyrinthe, hängende Brücken, die künstlichen Figuretten

Diese absolute Gültigkeit der innern Stimme hat natürlich zur Voraussetzung, daß keine gemeinen und niedern Triebe in der Seele wohnen, daß die unbewußten Regungen vielmehr von selber, ohne Bändigung durch die Vernunft den höchsten menschlichen Werten zudrängen. Vittorias Bestrebungen und Beschäftigungen verlieren sich denn auch nicht in den Äußerlichkeiten der gewöhnlichen Frauen, in Putz, Vergnügen und bescheidener Häuslichkeit. Schon als siebzehnjährige Jungfrau ringt sie nach letzter geistiger Vollkommenheit, birgt sie in ihrer Brust das Ideal der „Totalität" der Persönlichkeit. „Bildung" im universalsten Sinne, welchen die Romantik diesem Begriff verlieh, füllt ihre Zeit und fesselt ihren regen Geist. „Was nützen uns Bücher, der Umgang mit verständigen Männern, die Kenntnis der Vorzeit und alles, was uns die edelsten Geister singen und sagen, wenn das alles nur wie an Klötzen und Steinen vorübergeht und nicht zu unserm Geiste sagt: Stehe auf, die Morgenstunde ist da, rufe aus allen Kammern deines Herzens und Gehirns die Diener, daß sie an die Arbeit gehn, daß in den Wellen des Blutes Entschlüsse und Kräfte erwachen, die das Geistige, Unsichtbare in Tat und Wahrheit verwandeln!"[127]) Vittoria, welche diese Worte spricht, besitzt eine Reife des Intellektes, eine durchdringende Selbständigkeit und Sachlichkeit des Urteils, eine ursprüngliche Tiefe des Gefühls, alles in so hohem Maße, daß die Gesamtheit dieser Eigenschaften sich zum Bilde der allseitigen, geistig überragenden Individualität fügen, welche nicht die geringste Inferiorität des Geschlechts gegenüber dem Manne spüren läßt. Ihre Gespräche in den um sie versammelten „poetischen Akademien" beleuchten ihre literarischen Kenntnisse, ihre anmutige Scherzhaftigkeit, besonders im Verkehr mit Bracciano, die leichtbeschwingte Beweglichkeit ihrer unschuldigen und doch nicht kindlichen Phantasie[128]). Ihre milde und gerechte Beurteilung des verwilderten Bruders Marcello[129]),

---

werden hier ebenso kritisiert, da sie „mehr auf ein unangenehmes Erschrecken, oder unbehagliche Ängstlichkeit als für einen stillen Genuß eingerichtet" sind. In der Novelle „Der Jahrmarkt" (Schr., XX, S. 1 ff.) wird ein solcher Garten mit den abstrusesten Geschmacklosigkeiten durch den schrullenhaften Besitzer, den Baron von Steinsberg aufs Ergötzlichste vorgeführt. Der schon im Phantasus erwähnte Bergmann, sowie der Eremit (Schr., IV, S. 84) werden hier benützt.

[127]) Vitt., S. 30.

[128]) Vgl. bes. Vitt., S. 190 u. 260.

[129]) Vitt., S. 21.

ihre leidenschaftliche Parteinahme für den unglücklichen Torquato Tasso[130]) bezeugen psychologisches Verständnis und einen Scharfblick für die realen Verhältnisse, den man Frauen gemeinhin nicht zuschreibt. Ebenso kühn und geistreich ist ihre Verteidigung und poetische Glorifizierung des Banditenunwesens, welche furchtlos mit der konventionellen Anschauung bricht[131]). Wir sehen, Tieck verleiht ihr mit Vorliebe gerade Züge, die sonst als unweiblich verschrien sind, weil er im Weib nicht das „schwache Geschlecht" darstellen will, sondern in erster Linie den ebenbürtigen Menschen[132]). Im Bestreben, die geistige Kraft und Bedeutung der Vittoria möglichst zu betonen, läßt er ihr nicht nur die Fähigkeit des Nachfühlens zukommen. Er macht sie zur ausübenden Künstlerin, zur begabten Dichterin[133]). Ganz im Sinne des Schlegelschen Fragmentes: „Künstler ist ein jeder, dem es Ziel und Mitte seines Daseins ist, seinen Sinn zu bilden."[134]) Im Verlaufe der Romanhandlung schreibt und erzählt Vittoria Balladen und Lieder, zum Teil von hervorragender dichterischer Schönheit[135]), welche aller-

---

[130]) Gegenüber Malespina, Vitt., S. 122. Ihre Beurteilung Tassos, sowie Ariosts und anderer Dichter entspricht natürlich Tiecks eigener Ansicht. Vgl. „Der Tod des Dichters", Schr., XIX, S. 401 u. S. 395 (Ariost). Phantasus, Schr., IV, S. 122 ff.

[131]) Vitt., S. 171. Vgl. Nehrkorn, a. a. O., S. 66.

[132]) Vgl. oben, S. 71 dieser Arbeit.

[133]) Tieck nennt sie im Vorwort absichtlich Vittoria o d e r Virginia (Vitt., S. 14), um ihr die unter letzterem Namen gehenden Gedichte vindizieren zu können (vgl. M. Landau, a. a. O., S. 316). Unter dem Namen Virginia erwähnt zuerst F. Quadrio die Accorombona als Dichterin. (Storia e ragione d'ogni poesia, Mailand 1741, II, S. 259). M. Valéry, Voyages historiques et litéraires en Italie, Paris 1831, I, S. 146, will auf der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand von ihr eine Elegie auf die Ermordung ihres Gatten gesehen haben. Tieck berichtet demzufolge, daß „manche ihrer Poesien noch in den Bibliotheken Italiens verborgen liegen." (Vitt., S. 113.) Nach der Ermordung Perettis läßt er sie „Ein Gedicht in Terzinen" verfassen: „Ernst und Trauer des Lebens". (Vitt., S. 207.) Ob die historische Vittoria Accorombona überhaupt die Verfasserin der oben erwähnten Gedichte ist, steht aber gar nicht fest. (Vgl. M. Landau, a. a. O., S. 312 ff. Berend, a. a. O., S. 9. [Teil V].)

[134]) Vgl. R. Huch, Die Romantik, I, S. 56.

[135]) Es sind im ganzen 9 Gedichte: „Die Gewalt der Liebe" (Vitt., S. 58), „Der schwarzbraune Bräutigam" (Vitt., S. 124 ff.), wohl das schönste, „Vier unbetitelte Liebesgedichte (Vitt., S. 175 ff.), „Ernst und Trauer des Lebens" (Vitt., S. 207), das Hochzeitslied „Gibt es Götter?" (Vitt., S. 247) und das Naturbild „Wie selig müde" (Vitt., S. 262).

dings nun in prosaischer Auflösung wiedergegeben werden[136]). Diese Gedichte sind aber nicht etwa wie im „Sternbald" oder in den „Volksmärchen" den Personen in den Mund gelegte Lyrismen, welche eine bestimmte Gefühlssphäre ganz allgemein ausdrücken sollen. Eher sind sie den Liedern im „Wilhelm Meister" zu vergleichen. Sie entspringen allein dem individuellen Wesen der Vittoria, das sich in ihnen spiegelt. Und zwar nicht nur ihre dichterische Ader wollen sie illustrieren, sondern ihr Gehalt umfaßt den seelischen Kern der Dichterin. Sie symbolisieren den Charakter ihrer Liebe und das Problem ihrer Existenz und damit das Problem der Dichtung überhaupt: Schicksal und Individuum[137]). Vom Roman losgelöst wären sie nicht ohne weiteres verständlich.

Dieses „große Weib"[138]), das selbst im Auge ihrer Vertrauten „über der Linie der gewöhnlichen Menschen"[139]) steht, das „immerdar vom Haufen abgesondert, im Glanz ihres eigentümlichen Wesens und Glaubens"[140]) lebt, muß notwendigerweise auch an die Liebe die höchsten Forderungen stellen. Der vollkommenen Individualität, der reinen Menschlichkeit kann die Liebe niemals Unterjochung des persönlichen Wesens durch die uninviduelle gattungsmäßige Leidenschaft bedeuten, sondern allein das vergeistigte, hochgespannte Gefühl der Hingabe an eine gleichgesinnte und gleichbedeutende Seele, ein Mysterium, das seine im letzten Sinne religiöse Weihe nur dann bewahrt, wenn es die tiefsten individuellen Kräfte und Regungen erweckt. Diese Liebe ist nicht ein Sich-Verlieren. Sie ist Entbindung des Besten und Edelsten im Menschen, indem sie nicht auf dem dumpfen Triebe des Geschlechts, sondern auf der Anbetung der geistigen Persönlichkeit beruht. In einer Kanzone[141]), welche ihr Empfinden in dieser Hinsicht am deutlichsten wiedergibt, vergleicht sie die Liebe mit der schaffenden

---

136) Tieck entschuldigt die Auflösung in Prosa damit, daß er den „gleichmäßigen Fluß der Darstellung durch den Vers nicht unterbrechen wollte", Köpke, II, S. 176. Wahrscheinlich schreckte er aber nur vor der Schwierigkeit der Versifizierung zurück, wie er denn auch gesteht, daß die nächstliegende Form der Kanzone „nicht leicht zu handhaben sei".

137) „Der schwarzbraune Bräutigam" und „Ernst und Trauer des Lebens" enthalten ihr Schicksalsgefühl, „Gewalt der Liebe" und die vier unbetitelten, S. 175 ff., ihre Auffassung der Liebe.

138) So nennt sie Bracciano, Vitt., S. 175.

139) Wie Don Cesare Caporale urteilt, Vitt. S. 137.

140) Vitt., S. 175.

141) „Gewalt der Liebe", Vitt., S. 58/59.

Phantasie der Semiramis, welche „aus ihrem Geiste Babylon, das Wunder der Welt“ erzeugt hatte, und den „Gegenstand, auf den diese Liebe sich wirft“, mit ihren „unerschöpflichen Goldkammern“. „Laß ruhen das Bauen“, dichtet sie weiter, „und entsage der Liebe, wenn der Geist, den du lieben und anbeten, ihm gehören möchtest, nicht in seinen Tiefen die göttlichen Kräfte aufbewahrt, durch die allein die Liebe ihre Würdigung finden kann.“ Weil ihr ein solcher Mann noch nie begegnet ist, weil sie überhaupt nicht zu glauben vermag, daß in der Wirklichkeit diese Idealität zu finden sei, bittet sie: „Darum bleibe mir fern, holdselige Venus, mit deinen Gaben; denn nur im Fabelreich wohnt der Held, dessen Seele mir als Goldstrom jener Taubentochter entgegenleuchten könnte, um die himmelhohen Türme, Paläste und schwebenden Gärten meiner Phantasie aufzubauen.“ [112]) Denn die Wirklichkeit erscheint ihr ebenso roh und unvollkommen wie dem alten Tieck selber. Gemeine Gier und ekles Strebertum, klägliche Verlogenheit sieht sie allein in den Männern ihres Jahrhunderts. „So bin ich geworden, bin so beschaffen, daß ich ein Grauen vor allen Männern empfinde, wenn ich den Gedanken fasse, daß ich ihnen angehören, daß ich ihnen mit meinem ganzen Wesen mich aufopfern soll. Sieh sie doch nur an, auch die besten, die wir kennen, auch die vornehmsten: wie dürftig, arm, unzulänglich und eitel sind alle, wenn sie alle Verlegenheit der ersten Besuche ablegen und sich so recht frei und offen zeigen. Diese klägliche Lüsternheit, die aus allen Zügen spricht, wenn das Wort Liebe oder Schönheit nur genannt wird; diese alberne hohnlächelnde Tugend, die jene andern, welche für moralisch gelten wollen, zur Schau tragen; diese Dienstbeflissenheit und das Kriechen vor den Weibern, die sie doch in ihrem Herzen verachten.“ [113]) Wie bei den oben behandelten Tieckschen Frauen bäumt sich ihr sittliches Gefühl gegen die Zumutung auf, als ein lebloses Objekt der Lebensökonomie verhandelt zu werden, oder als bloßes Geschlechtswesen einem Manne zur Befriedigung seiner Lüste anheimzufallen. „Diesen Herzlosen, Gelangweilten, Geldgierigen, nach Ehrenstellen und Lob der Großen Durstenden soll ich das Kleinod meines reinen Leibes, meiner Keuschheit und Unschuld hingeben, wie man sich Tisch, Gefäß, Buch oder sonst ein Totes aneignet? Und wie aus einem

[112]) „Gewalt der Liebe“, Vitt., S. 59.
[113]) So spricht sie zu ihrer Mutter, Vitt., S. 30.

Schrank, wie aus lebendigem Sarge soll mir unter Qualen ein Wesen genommen werden, das ich bin und doch nicht bin, das in seinem ersten materiellen Blödsinn mich ebensowenig kennt, vielleicht weniger wie die Nelke, die ich in meinen Scherben erziehe. . . . Statt zu verlocken, hat sich die sogenannte Liebe, die immer nach diesem entsetzlichen Ziele strebt, die berühmte allwaltende Leidenschaft mir nur verhaßt gemacht.“ [144]) Ihre Sittlichkeit ist durchaus die romantische, subjektiv-verfeinerte, in „Opposition zur positiven Gesetzlichkeit“ stehende [145]). „Wer gegen sich selbst nicht treu ist, kann es gegen niemand sein. Wer sich verleugnet, wird auch das Göttliche verleugnen. Da helfen sie sich denn freilich mit den traurigen eisernen Schranken einer dürren Moral und einer mißverstandenen Religion.“ [146]) Nur die Liebe, welche der höchsten Achtung und Kenntnis der Persönlichkeit entspringt, welche vor allem die völlige menschliche Ebenbürtigkeit der Frau anerkennt, kann zu einer bindenden, „wirklichen“ Ehe führen, die diesen Namen in Wahrheit verdient. Die Konvention der Gesellschaft, die starren Vorschriften des Staates und der Kirche, welche jede Gemeinschaft, sobald sie die formellen Bedingungen erfüllt, bedenkenlos für sakrosankt erklären, verwirft Vittoria mit kühnem Radikalismus. Die legalen Formulierungen, welche der Menge, den Durchschnittsmenschen die Moral bedeuten, sind für sie nichtssagend und äußerlich. Die Konvention fragt nach keiner Gesinnung und Wahrheit des Gefühls. Sie macht nicht den geringsten Unterschied zwischen niedrigster Gier und höchster Liebe, sie läßt die Entwürdigung der Frau zu und verhüllt die kälteste Berechnung mit dem Mantel der Tugend. „Diese willkürliche Hingebung an schwache, gewöhnliche, ja verächtliche Männer — wie soll ich glauben, daß eine priesterliche Weihe, eine Zeremonie dieses elende Verhältnis heiligen könne?“ sagt sie. „Nur für das blöde Auge der Menge, für den zünftigen Priester, für jammervolle alte Gevatterinnen kann zwischen der privilegierten und scheinbar verbotenen Verbindung ein Unterschied stattfinden.“ [147]) Dieser Auffassung gemäß, vermöchte sie an sich gar

144) Vitt., S. 30 ff.

145) Vgl. oben, S. 75.

146) Vitt., S. 32.

147) Vitt., S. 86. Rehms Ansicht, a. a. O., S. 165, daß Vittorias Ablehnung der Ehe „nur Ausfluß eines höchst feinnervigen aesthetischen Sinnes“ sei, berührt den Kern dieses Frauentums nicht.

nichts daran zu hindern, dem Ansinnen des Kardinals Farnese Folge zu leisten und mit ihm in ein freies, illegales Verhältnis zu treten, „wäre er," gesteht sie offen, „ein großer Mann, wie es der Papst Julius der Zweite war, wäre er ein Lorenzo Magnifico, ... denn ein so großer Charakter würde mich zwingen ihn zu lieben."[148]) Man sieht, die einzige sittliche Voraussetzung bleibt das subjektive Gefühl. Amoralisch aber darf diese Gesinnung niemals genannt werden. Im Gegensatz zu den typischen Renaissancefrauen Heinses und C. F. Meyers, Fiordimona und Lucrezia Borgia, schürft die Accorombona nach den Wurzeln der Sittlichkeit. Sie will sich dem Herkommen nicht fügen, gerade weil es die wahre Moral mit Füßen tritt. „Die Entweihung soll unser Beruf sein, ich habe es aber nie geglaubt"[149]), heißt ihre Meinung.

Nur „eiserne Not" zwingt dieses stolze Weib gegen ihre Überzeugung dem schwachen, haltlosen, erbärmlichen Francesco Peretti die Hand zu reichen. Um ihre Familie vor dem drohenden Untergang, vor den Ränken des rücksichtslosen Kardinals Farnese zu retten, entschließt sie sich, ihr Gewissen zu betäuben und sich selbst edelmütig als schuldloses Opfer darzubringen[150]). Obwohl kirchlich getraut, betrachtet sie diese Zwangsgemeinschaft nie als eine wahre, moralisch gültige Ehe. „Ich werde eingespannt wie der Ackerstier, in das Joch der alltäglichen Gewöhnlichkeit[151]) ... Weggeworfen[152]) bin ich, vernichtet, es hat so sein müssen, ich erlebe meine sogenannte Bestimmung, das heißt in meiner Sprache: die Nichtswürdigkeit."[153]) Sie versagt sich ihrem Gatten aber vollständig, als sie erfährt, daß er öffentliche Dirnen besuche, also die einzige Tugend, deren er zur Not fähig wäre, die Treue preisgibt. „So wie du lebst und denkst, wäre diese Vertraulichkeit nur schmachvoller Ehebruch, die Entweihung alles Göttlichen in mir," eröffnet sie ihm[154]). „Ich will dir Schwester sein, hülfreiche Ge-

---

[148]) Vitt., S. 86.

[149]) Vitt., S. 95.

[150]) „Ich mache Ernst aus dem Opfer", sagt sie. Vitt., S. 96.

[151]) Vitt., S. 94.

[152]) Dieses „Wegwerfen" ist der typische Ausdruck, dessen sich alle diese Frauen Tiecks bedienen, um ihre Verachtung der konventionellen Ehe zu kennzeichnen. So Florentine, Schr., XXI, S. 235. Katharina Denisel, Schr., S. 260.

[153]) Vitt., S. 95.

[154]) Vitt., S. 164.

fährtin, Pflegerin in der Krankheit, aber niemals deine Gattin.“ [155]) Als Peretti noch wagt etwas von ehelichen Pflichten einzuwenden, schleudert sie ihm entgegen: „Das wäre also ein Sakrament, was ich abwechselnd mit der schmutzigsten Kreatur teile?“ [156]) Sie müßte verworfen sein, um „in mehr als tierischem Leichtsinn so Leben und Gefühl zu vergeuden.“ [157]) Peretti hält im Sinne der konventionellen Moral diese strengste sittliche Empfindlichkeit für unweiblich, was Vittoria mit einer für Tieck bezeichnenden Rechtfertigung zurückweist [158]).

In dem Herzog Bracciano begegnet ihr unverhofft der nie erwartete „Held aus dem Fabelreiche“, der große männliche Charakter. Sie erkennt nun, „was die Göttlichkeit im Manne zu bedeuten hat“ [159]), und die ganze Fülle bisher nie erweckter Liebesgefühle entströmt ihrer hohen Seele. Was sie vorher nur geahnt, die höchsten Wonnen einer über jede knechtische Triebhaftigkeit erhabenen, reinen, vergeistigten Liebe, erlebt sie jetzt in Tat und Wahrheit, und sieht sie im gleich edlen Sinne von Bracciano erwidert. Jetzt darf sie sagen: „Siehe, dieser ist Geist von deinem Geist, und Liebe von deiner Liebe! . . . Wohl mir! daß ich in seinem Erscheinen den Reichtum seines Herzens und die unendliche Fülle des meinigen zugleich erblickte.“ [160]) Aber, wenn sie sich auch innerlich durch gar nichts an ihren Gatten Peretti gebunden weiß und diesem nicht das geringste schuldig zu sein glaubt, so versagt sie dem wahren Geliebten dennoch ihre letzte Gunst. Was sie vor allem zurückhält, ist die „Furcht, sein Gemüt (da der

[155]) a. a. O.

[156]) a. a. O.

[157]) a. a. O.

[158]) „Jawohl, diese eure ganz abgestandenen Redensarten von Unschuld, Mädchenhaftigkeit, Jungfräulichkeit und Weiblichkeit, die ihr uns entgegenhaltet, um unsrer Entwürdigung, indem wir blödsinnig bleiben oder uns so stellen, schöne Namen zu geben. Ei, wie himmlisch steht das unbewußte Mädchen in ihrer Unschuld da, wie die reine Lilienblume. Und sie wird ein Raub des Lüstlings, da man nichts loben will als diese süße Einfalt (die der Frau nicht mehr ziemt) oder die Frechheit der gesunkenen Metze. Als wenn das nicht höhere Würde, Tugend und Unschuld wäre, so frei zu denken, zu fühlen und zu sprechen, wie es freilich denen nicht erlaubt ist, die die Gemeinheit in ihrem Innern empfinden.“ Vitt., S. 165. Wir kennen diese Ansichten aus früheren Ausführungen bereits. Vgl. oben, S. 71, wo die betreffenden Stellen aus verschiedenen Novellen zusammengestellt sind.

[159]) Vitt., S. 164.

[160]) In einem der vier Liebesgedichte, Vitt., S. 176/77.

edelste Mann noch eine gewisse Roheit in sich hegt) möchte nicht so geläutert sein, daß er mich nicht nach dieser Hingebung etwas, wenn auch nur um ein weniges, geringer achten dürfte“ [161]). Ihre moralische Reizbarkeit wurzelt also so tief, daß sie sogar der angebeteten Persönlichkeit gegenüber einen Rest von Angst vor der in der Natur der Männer liegenden Brutalität, vor der Verhöhnung des Menschen in ihr, nicht abzulegen vermag. Als weitern Grund führt sie an, daß sie ihrer „tugendhaften Mutter“, dem edlen Kardinal Montalto und schließlich Peretti selbst versprochen habe, „diese vor der Welt so laut ausgerufene Ehe nicht zu verletzen“ [162]). In Rücksicht besonders auf die erstgenannten Personen, welche ihr einen Bruch dieses Versprechens niemals verzeihen könnten, will sie auch dem konventionellen Ehebund, obzwar sie ihn als „nichtig und ungültig“ beurteilt [163]), Treue halten. Wir sehen, Tieck läßt seine Vittoria die formale Gesetzlichkeit radikal verwerfen in theoretischen Gesprächen, faktisch aber läßt er sie nirgends eine Handlung begehen, welche auch nur im Sinne der herkömmlichen Sittlichkeit anstößig erscheinen müßte. Offenbar wollte er die für seine Zeit, vor allem für die Dresdener Kreise, in denen er verkehrte, sehr kühnen Ansichten vor jeder Mißdeutung behüten. Darum zog er die letzten Konsequenzen, die sich aus seiner Frauenmoral ergaben, nicht. Tieck war zu weich und nachgiebig, zu wenig Mann des Systems wie die Jungdeutschen, um sein Ideal in den krassesten und aufdringlichsten Situationen darzustellen [164]).

[161]) Vitt., S. 165.

[162]) Vitt., S. 189.

[163]) „Diese scheinbare Ehe, es ist wahr, ist nichtig und ungültig, ich habe sie niemals anerkannt und, seit ich dich sah, völlig in meinem Gemüt wie für die Wirklichkeit vernichtet“, sagt sie zu Bracciano. Vitt., S. 188.

[164]) Wir stoßen damit auf den schwachen Punkt in der Gestaltung der Vittoria. Schon Berend, a. a. O., V., S. 10, ist der Ansicht, daß Tieck die Heirat mit Peretti nicht überzeugend zu motivieren vermochte. Viel weniger aber überzeugt ihre Zurückhaltung gegenüber Bracciano. Sie verabscheut „die Hingabe an schwache und gewöhnliche Männer“ (Vitt., S. 86, vgl. oben S. 87), ehelicht aber dann gerade einen solchen. Immerhin wird dies durch die Zwangssituation einigermaßen erklärlich. Sie macht keinen Unterschied zwischen der privilegierten und der scheinbar verbotenen Verbindung (a. a. O.), versagt sich aber dennoch dem Geliebten. Zweifellos hat sich Tieck hier von andern als rein künstlerischen Rücksichten binden lassen. Er scheute sich, die Vittoria dem Vorwurf eines Ehebruchs auszusetzen, obwohl er nach seiner Meinung keiner gewesen wäre. Er fürchtete mit Recht die sittliche Entrüstung der damaligen öffentlichen Meinung hervorzurufen.

Erst nachdem Vittoria durch die Ermordung Perettis Witwe geworden, und Bracciano durch den Tod Gregors XIII. von seinem gegebenen Wort, die Accorombona nicht zu heiraten, entbunden ist, vereinigen sich die beiden Liebenden, aber nicht etwa in einer freien Gemeinschaft, sondern in einer feierlich und pomphaft kirchlich eingesegneten Ehe[165]). In einem weltabgeschiedenen Orte am Gardasee erleben sie die selige Erfüllung ihrer höchsten Wünsche, die Vollendung ihres Daseins in der Einswerdung, in dem enthusiastischen Gefühle, von dem göttlichen Atem der All-Natur getragen, die oberste Stufe der menschlichen Existenz erreicht zu haben. „Wir fühlen den Pulsschlag der allgewaltigen Natur, Gottheit weht durch unser ganzes Wesen, und auch die kleinste Faser unsers Daseins ist geweiht und klingt wie die windbewegte Saite der Harfe in den Akkord der Unendlichkeit hinein", lautet das verzückte Geständnis der Vittoria[166]). Aber nur eine kurze Spanne ist ihnen volles Glück vergönnt. Kurz nacheinander fallen beide dem tückischen Mordstahl der ruchlosen Zeitgenossen zum Opfer. Das dämonische Schicksal, grausam und unerbittlich, zermalmt die sich frei wähnenden Persönlichkeiten.

Damit gelangen wir zu dem der Dichtung und der Gestalt der Vittoria zu Grunde liegenden Problem: der Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Schicksal, von Freiheit und Notwendigkeit[167]). Denn Tieck begnügt sich nicht damit, sein Ideal der Menschlichkeit in seiner ganzen Hoheit einfach zu gestalten, sondern seine pessimistische Betrachtung der Wirklichkeit, sein resignierendes Altersgefühl zwingt ihn dazu, eben an diesem Beispiel vorzuführen, daß die hemmende Beschränktheit der in Relativitäten verstrickten Realität die freie Entfaltung jenes Ideals nicht gestattet. Unter dem Begriff Schicksal faßt er alle die irrationalen, dämonischen, bösen, geistlosen, überindividuellen Mächte zusammen, welche den freien Willen des guten Menschen in Fesseln legen, alle die Abhängigkeiten, Bedingungen und Notwendigkeiten des realen Lebens, die den Einzelnen zwingen, sein absolutes Ideal aufzugeben und sich mit dem Unvollkommenen aber Möglichen abzufinden[168]). Mit aller wünschenswerten Klar-

[165]) Vitt., S. 246.

[166]) Vitt., S. 261. Pantheistische Anklänge sind bei dem systemfeindlichen Tieck nicht selten.

[167]) So formuliert auch Berend, a. a. O., V, S. 12, das Problem.

[168]) Es mag hier der Ort sein, auf den fundamentalen Gegensatz des Schicksalsbegriffes bei Tieck und C. F. Meyer hinzuweisen, der hinter dem

heit wird diese Problematik im „Leben und Tod" der Vittoria Accorombona beleuchtet. „Wenn man frei sein will, wahrhaft will, so gibt es kein Schicksal, das uns Ketten anlegen könnte"[169], heißt die kühne These ihrer Jugend, vor ihrer Abreise nach Rom, in den Hexenkessel dämonischer Gewalten und Konflikte der entarteten Renaissancewelt. Und noch, als sie sich durch die Intrigen Farneses zum erstenmal bedroht sieht, ist ihr Glaube an die absolute Freiheit der Persönlichkeit nicht erschüttert. Sie sagt: „Aber wir sollen uns nicht verleugnen, und solange meine Seele mein eigen ist, ruht auch mein Schicksal in meiner Hand. Nie, nie werde ich mich beugen, nie dem nachgeben, was die Menschen

---

scheinbar übereinstimmenden Fatalismus der beiden Dichter steckt. Dabei müssen wir uns bewußt sein, daß für Tieck Schicksal nicht sowohl ein rationaler Begriff, als vielmehr eine gefühlsmäßige Anschauung bedeutet. „Tiecks Gedankenwelt ist nicht ein einmal erarbeitetes und nun für alle Zeit fertiges System, sie ist eben der intellektuelle Niederschlag seiner ewig wechselnden Stimmung", sagt treffend Kammradt. (a. a. O., S. 20.) In seiner Wallensteinkritik betont er ausdrücklich, daß die Erscheinung des Schicksals „nicht in einem äußern Begriffe einheimisch sein kann", sondern „ein viel geheimnisvolleres, nicht in Reflexionen aufzulösendes Wesen umfaßt." (Kr. Schr., III, S. 46 ff.) Nach seiner Auffassung ist, wie wir oben skizziert haben, das Schicksal der verworrene Komplex dämonischer Mächte, dumpfer Triebe und bloß tatsächlicher Hemmungen und Abhängigkeiten, die den einzelnen vergewaltigen. Es ist nicht etwa ein höherer unerforschlicher Wille, nicht einmal Notwendigkeit (vgl. Vitt., S. 127, vgl. M. Thalmann, a. a. O., S. 27 ff., die das Schicksalhafte bei Tieck als eine Erscheinungsform des Dämonischen erklärt), sondern einfach die undeutbare Dämonie des Weltlaufs, grausam, sinnlos und ungerecht. Das Schicksal aber, das C. F. Meyer in seinem Werk symbolisiert, ist zwar auch irrational, es schreitet ironisch lächelnd über die Menschen hinweg. Für den Standpunkt des Dichters aber ist es im letzten Sinne mit der immanenten Gerechtigkeit, mit dem den Dingen innewohnenden Gesetz identisch (vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 224, Kalischer, a. a. O., S. 44 u. 80). Es ist der Ausdruck einer realistischen Ethik, deren Prinzipien in der Wirklichkeit selber liegen. Die Gerechtigkeit, welche das Schicksal vertritt, ist ja zugleich die höchste Tugend (Pescara, S. 155, vgl. W. Linden, a. a. O., S. 21 u. 201, H. Corrodi, a. a. O., S. 93 ff., H. Mayne, Einleitung z. „Pescara", S. 11 u. 16 ff., Kalischer, S. 80, Blaser, a. a. O., S. 111). Dieser grundsätzliche Unterschied hat zur Folge, daß bei Tieck das Individuum vom Schicksal erdrückt wird, wenn es ihm gegenüber sein persönliches Wesen behaupten will, während umgekehrt bei Meyer das Schicksal gerade die Abweichung vom Eigengesetz unerbittlich bestraft. Tiecks Schicksal drückt seinen Pessimismus aus, dasjenige Meyers den Optimismus des Dichters (vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 224). Feise, Euph. 17, S. 171 ff.

[169]) Vitt., S. 62.

Notwendigkeit oder Verhängnis nennen. Welch Wesen kann zu uns treten und sagen: Du sollst mir gehorchen! Solange ich noch ein Glied regen kann, werde ich mich nicht vor Menschen, auch nicht vor Tod und Schicksal demütigen.“ [170]) Wir erinnern uns, daß der junge Tieck im „William Lovell“ einen ähnlich absoluten Standpunkt verteidigt hatte [171]). Aber Vittoria muß Stück für Stück ihre Freiheit opfern, muß Schritt für Schritt vor dem schicksalsbedingten Zwange der Wirklichkeit zurückweichen. Sie muß sich einer so verhaßten konventionellen Ehe mit einem ihr unwürdigen Manne unterziehen, muß sich dem wahrhaft Geliebten versagen und kann schließlich nur noch in öffentlichem Gewahrsam, in der Engelsburg Schutz vor ihren ruchlosen Verfolgern finden. Jetzt, nach dem traurigen Ende ihres Gatten, „weht ängstigende Ahnung“ um sie. „Mir dünkt, ich sehe die unsichtbaren Dämonen schadenfroh lachen und die gierigen Zähne fletschen“, klagt sie in einem Gedicht [172]). Ihre feste Überzeugung beginnt zu wanken. Im Übermaß des Glückes, als Bracciano ihr seine Liebe erklärt, hört sie in ihrem Innern warnende Stimmen: „Wir fordern das Schicksal heraus durch unsern Übermut, ein solcher ist Sterblichen nicht erlaubt, und die Götter werden uns strafen.“ [173]) Als nur zu wahr erweist sich diese Erkenntnis. Ihr endlich erreichtes Glück ist von kurzer Dauer. Ihr hoher Gemahl fällt einem tückischen Giftmord zum Opfer, und Vittoria sieht sich von neuem schutzlos und bedrängt. Jetzt resigniert sie völlig: „So zwingen uns immer wieder Bedingungen und Umstände zu Handelsweisen, sie legen uns Pflichten auf, von denen wir im gewöhnlichen Verhältnis, wenn wir alles aus der Ferne betrachten, keine Vorstellung haben.“ [174]) Ihr Stolz muß sich knapp vor dem Tode dieser Einsicht beugen, welche ihre Mutter, die „hochgesinnte“ Matrone Donna Julia Accorombona schon längst auf einem leidenvollen Lebensweg gewonnen hatte [175]). Das letzte Urteil aber spricht das Schicksal

---

[170]) Vitt., S. 84/85.

[171]) „Wir sind das Schicksal, das sie (die Welt) aufrecht hält.“ Lovell, Schr., VI, S. 178. Vgl. oben, S. 20, dieser Arbeit. Es beweist dies nur aufs neue, wie sehr Tiecks eigenes Wesen und eigene Entwicklung sich in der Gestalt der Vittoria spiegeln.

[172]) „Ernst und Trauer des Lebens“, Vitt., S. 208.

[173]) Vitt., S. 181.

[174]) Vitt., S. 273.

[175]) Vgl. bes. Vitt., S. 94.

selber: Vittoria, die große Frau der Tieckschen Renaissance haucht ihre Seele unter den Dolchen gedungener Banditen aus, Rache und Geldgier, die dämonischen Mächte ihres ruchlosen Zeitalters, vernichten die freie Persönlichkeit. Hinter diesem Urteilsspruch steht der Dichter mit seiner pessimistischen Betrachtung der Wirklichkeit. „So war das ganze Geschlecht der Accoromboni, einst so bekannt, erloschen, untergegangen und bald vergessen“ [176]), schließt wehmütig der Roman. Das Fazit, welches der alte Hofrat in Dresden aus der Geschichte des selbstherrlichen Individuums, das sich allen Gewalten zum Trotz durchzusetzen versucht, zieht, heißt: Non datur!

Mit bewußter Kunst vermeidet es Tieck, das Schicksal als einen starren, dogmatischen Begriff erscheinen zu lassen [177]). Um das Irrationale, Unheimliche, nicht Formulierbare dieser Macht fühlbar zu machen, ertönt die ganze Dichtung hindurch als dumpfe Begleitmelodie aus Traum und Ahnung der Vittoria die Bangnis vor einem dunklen, unbestimmbaren Verhängnis. Von frühester Jugend an quält sie eine düstere Vorstellung: Sie ist allein und will ihr Lager besteigen. Plötzlich sieht sie sich von allen Seiten umringt von unbekannten, „schrecklichen Bösewichtern mit geschwärzten Gesichtern und dräuenden Waffen“. „Nirgend Rettung, Hülfe; das Wort stockt mir im Munde, der Atem versagt, die Brust klopft zum Zerspringen; ganz ohnmächtig und doch klar alles sehend, rücken die Verruchten und der Mord mir näher und näher.“ [178]) Und diese Vorstellung verwirklicht sich Wort für Wort in jener Nacht, in der die Werkzeuge Luigi Orsinis in Padua in ihr Schlafgemach eindringen und die Wehrlose niederstechen. „Der abscheuliche Traum meiner Kindheit geht in Erfüllung“ [179]), ruft sie sofort. Unfaßbare Zusammenhänge enthüllen sich ihr damit, und sie erkennt: „Also heut, diese Nacht, jetzt erfüllt sich mein Schicksal!“ [180]) Welche mystischen Beziehungen zwischen Seele

[176]) Vitt., S. 284. Die Auffassung Rehms, a. a. O., S. 173, daß die allgemeine christlich-sittliche Weltordnung ihrem Glück ein „jähes Ende“ bereite, ist durchaus konstruktiv in den Roman hineingesehen.

[177]) Gerade das Schicksal als ein Begriff galt ihm als eine beschränkte Auffassung. Vgl. oben, S. 91. An Schillers „Wallenstein“ tadelte er die „bewußtvolle Absicht“ in diesem Punkt. „Die Idee schafft diese (Lehre), nicht aber umgekehrt.“ Kr. Schr., III, S. 46/47.

[178]) Vitt., S. 46.

[179]) Vitt., S. 275.

[180]) Vitt., S. 276.

und Geschick Tieck hier entfernt andeutet, geht aus den Worten Caporales hervor, daß „dergleichen, wenn man es sich immer und immer wiederholt, am Ende eben dadurch wie durch unbewußte Magie, zur Wirklichkeit hinauswächst“ [181]). Wir haben an gewisse Lehren des Hardenbergschen magischen Idealismus zu denken [182]).

In ähnlicher Weise erfährt Vittoria durch ein nebelhaftes Phantom, das sich ihren „Warner“ nennt [183]), daß Bracciano sich in höchster Gefahr befindet, was sich ebenfalls als wahr erweist.

Den gesteigerten Ausdruck dieser Schicksalsahnungen bietet die Ballade „Der schwarz-braune Bräutigam“. In einem packenden symbolischen Bild konzentriert sich darin die Anschauung Vittorias und Tiecks von dem willkürlichen, gespenstischen, dämonisch-bösen Charakter des den Menschen verfolgenden Geschickes, und blitzartig wird in ahnender Voraussicht das endgültige Los der Dichterin beleuchtet. „O, könnten den kurzsichtigen Sterblichen doch die Augen aufgetan werden, damit sie es wahrnähmen, mit wem sie es zu tun haben.“ [184]) In dem Gedicht „Ernst und Trauer des Lebens“ klingt der unheimliche Schicksalston neuerdings an.

Nachdem wir in der Analyse der Tieckschen Renaissancefrau bis zu diesem Punkte fortgeschritten sind, könnte mit einem gewissen Recht die Frage aufgeworfen werden, ob denn diese Gestalt, deren innige Verflechtung mit dem modernen Ideenkreise der Romantik zu Tage trat, den historischen Rahmen nicht vollständig sprengt und für das Jahrhundert, in welches der Dichter sie versetzt, überhaupt eine bare Unmöglichkeit darstellt. Zweifellos überschreitet Tieck mit der Vittoria die Grenzen des historisch Gegebenen, was aber sein dichterisches Recht und eher ein Verdienst als ein Fehler ist, und ebenso zweifellos müssen bestimmte

[181]) Vitt., S. 46. Vgl. M. Thalmann, a. a. O., S. 5.

[182]) Vgl. Walzel, Deutsche Romantik, I, S. 50. Es ist ja nicht anzunehmen, daß Tieck bewußt die Hardenbergsche Theorie mit allen Konsequenzen hier vertreten will. Wir haben bei seiner notorischen Unfähigkeit zu jeder philosophischen Systematik bloß an eine gefühlsmäßige Andeutung zu denken, an eine dialektische Erörterung, wie sie typisch ist für seine Novellistik, des ihm nicht unwillkommenen und nicht unmöglich scheinenden Gedankens, daß sich das Schicksal durch seelische oder geistige Kräfte, infolge ihrer verborgenen, mystischen Zusammenhänge mit dem Grundwesen der Natur und des Universums, im letzten Sinne lenken lasse.

[183]) Vitt., S. 263.

[184]) Vitt., S. 127.

Momente, wie die Auffassung der Ehe, die Scheidung zwischen konventioneller und subjektiver Moral, als unhistorisch, dem XVI. Jahrhundert fremd betrachtet werden[185]). Anderseits aber darf man sich darauf berufen, daß die Romantisierung der Renaissancefrau doch verschiedene und wesentliche Anhaltspunkte in der geschichtlichen Überlieferung des Cinquecento vorfindet. Ganz abgesehen davon, daß von der Naturphilosophie eines Giordano Bruno Gedankenströme bis in die deutsche Romantik fließen[186]), haben wir oben[187]) schon darauf hingewiesen, daß Tieck im Individualismus der Renaissance einen mit seinem Weltbild nicht übereinstimmenden, aber doch verwandten Grundzug erblicken konnte. Ferner wird auch von Jakob Burckhardt betont, daß die Renaissancegesellschaft die Frau dem Manne gleich achtete[188]), daß auch das Weib in Bildung, Moral und poetischer Betätigung wie der Mann nach der vollendeten Persönlichkeit strebte[189]), und daß der Titel einer „virago" als reiner Ruhm galt[190]). Demnach

---

[185]) Die historische Renaissance setzte sich wohl über die Moral überhaupt hinweg, aber zwischen ihr und der Konvention machte sie keinen Unterschied. Dies ist erst in der Atmosphäre einer verfeinerten Überkultur möglich. Der Renaissance ist der wirkliche Ehebruch nichts ungewöhnliches (vgl. Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Basel 1860, S. 438), den die Accorombona verabscheut, aber die Ehelosigkeit, die freie Verbindung bildet durchaus die Ausnahme. So ist auch Heinses Fiordimona nicht der Geschichte entsprechend, da sie unverheiratet ist, vgl. Brecht, a. a. O., S. 52. Rehm sieht ja in der Vittoria überhaupt die getreue Verkörperung der Renaissancefrau.

[186]) Vgl. Walzel, Deutsche Romantik, I, S. 42.

[187]) S. 48 dieser Arbeit.

[188]) Burckhardt, a. a. O., S. 391 ff.

[189]) Burckhardt, a. a. O., S. 393.

[190]) Burckhardt, a. a. O., S. 394. Daß die „virago" sich dem romantischen Frauenideal, der Androgyne annähert, kann nicht bezweifelt werden. Tieck allerdings verleiht diesen Namen nicht der Vittoria, sondern der nur flüchtig vorüberhuschenden Margarethe von Parma. (Vitt., S. 56.) Er charakterisiert sie folgendermaßen: „Sie war groß und stark, von männlichem Ausdruck und bräunlicher Farbe, an Kinn und Oberlippe zeigte sich selbst ein leichtes Bärtchen." (Vitt., S. 55.) (Ähnlich schreibt C. F. Meyer seiner „virago" Angela Borgia „einen zarten Flaum auf den Wangen" zu. Angela B., S. 13. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 156.) „Sie tummelt sich auf jedem Rosse und scheut sich auch vor dem wildesten nicht, sie reitet und jagt allen Stallmeistern voraus, kurz, sie ist eine echte Virago, in der edelsten Bedeutung dieses Wortes." (Vitt., S. 56.) Trotz dem Nachsatz erkennt man, daß Tieck mit dem Titel nur etwas Äußerliches meint, gewisse männliche Allüren. Wie sehr sich aber sein großer Frauentypus der virago, auch in diesem beschränkteren Sinne nähert, ersieht man am besten aus dem Beispiel der Florentine. Vgl. oben, S. 73 ff.

erscheint es nicht so unbegründet, daß Tieck in der großen Frau der Renaissance die Verwirklichung des romantischen Ideals zu sehen glaubte. Auch die freie Geselligkeit in den poetischen Akademien der Accoromboni, welche gestattet, daß auch in Gegenwart von Damen „fast alles erzählt werden" darf[191]), findet ihre Parallele in Burckhardts Darstellung[192]). Sogar die Liebe der Vittoria, deren spezifisch romantisch-religiösen Charakter wir aufgezeigt haben, widerspricht dem historischen Bild der Renaissance, welche den Platonismus wieder auferstehen ließ, nicht ohne weiteres. Vittoria beruft sich nicht ohne Absicht gerade auf Bembo[193]) und Tullia d'Aragona[194]). Denn ersterer wird auch von Burckhardt als typischer Vertreter einer höchsten Vergeistigung der Liebe angeführt[195]), welche dem romantischen Ideal sehr nahe tritt, so daß wir Tieck auch in diesem Punkte keineswegs einer gewalttätigen Umbiegung der geschichtlichen Voraussetzungen bezichtigen können.

Deutlich bemüht sich Tieck der äußern Erscheinung seiner Vittoria das Gepräge des Renaissancemäßigen zu verleihen, soweit dies seine unplastische Technik erlaubte[196]). Die Betonung des Großen, des leichten Dahinschwebens der Gestalt[197]), die vielfachen Vergleiche mit Gottheiten und Figuren der antiken Mythologie, mit Hebe, Juno, Pallas, Venus[198]) und Atalante[199]) rufen bewußt die klassische Formvollendung der Cinquecentokunst in Erinnerung. In der einzigen ausführlicheren Beschreibung läßt uns Tieck ganz unverhohlen fühlen, daß er dabei bestimmte Frauen-

---

[191]) Vitt., S. 128. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 176.

[192]) Burckhardt, a. a. O., S. 395.

[193]) Vitt., S. 31.

[194]) Vitt., S. 31. Vgl. Berend, a. a. O., VI, S. 262.

[195]) Burckhardt, a. a. O., S. 445.

[196]) Tieck lehnte die plastische Darstellung zeitlebens ab. In der „Vogelscheuche" verspottet er sie heftig: „Im sogenannten Plastischen wird uns alles klar, was der Lump für Hemdsärmel, Hosen, Kamaschen u. dgl. getragen hatte, ob viele oder wenige Knöpfe auf seinem Rocke, ob diese metallene oder besponnene waren." (Schr., XXVII, S. 6.) Ähnlich in „Das alte Buch oder die Reise ins Blaue", Schr., XXIV, S. 22. Vgl. auch seinen Aufsatz „Das Kostüm", Kr. Schr., IV, S. 4 ff. Vgl. dazu Minor, S. 148, u. Wenger, a. a. O., S. 102.

[197]) Vitt., S. 198.

[198]) So nennt sie Bracciano, Vitt., S. 191.

[199]) Vitt., S. 260.

bildnisse der Renaissance vor Augen hatte[200]). Sagt er doch selbst, Tizian hätte „kein holderes Modell zu seinem schönsten Bildnisse antreffen können“[201]). Die kunstgesättigte Atmosphäre jenes Jahrhunderts legte so etwas nahe, ohne daß wir daran die Vermutung knüpfen dürften, Tieck habe wie C. F. Meyer die Renaissance auch nur teilweise durch das Medium ihrer Kunst geschaut[202]).

Aus dem nunmehr erörterten Wesen der Vittoria geht hervor, daß Tieck seiner typischen Renaissancefrau den polaren Gegensatz, wie ihn Heinse in der Lucinde und Meyer in der Angela gestalten, nicht entgegenstellen konnte. Sie vereinigt Sittlichkeit und Individualismus. Aber er kontrastiert sie auf der einen Seite mit einer weiblichen Figur, welcher die konventionelle Moral, die „positive Gesetzlichkeit“ zur Richtschnur dient. Julia, die Mutter der Vittoria, vertritt diese Gesinnung, welche sie durch die schmerzliche Erkenntnis der harten aber unvermeidlichen Relativität des tatsächlichen Lebens erworben hat. Als Mädchen in ihrer himmelstürmenden Liebe durch einen ruchlosen Bräutigam grausam betrogen[203]), verzichtet sie darauf, wie ihre Tochter in der Wirklichkeit das Ideale erfüllt sehen zu wollen. Sie ist der resignierten Überzeugung, daß man sich in „die notwendigen Gleise hinein-

[200]) „Kaum in das siebenzehnte Jahr getreten, war sie fast schon so groß wie ihre Mutter, ihr Antlitz war blaß und nur mit leichter Röte gefärbt, die oft, bei selbst schwacher Bewegung des Gemütes, völlig entfloh oder sich, schnell wechselnd, so seltsam erhöhte, daß sie dann als ein anderes, dem vorigen fast unähnliches Wesen erschien. Ihr zart geformter Mund glühte in rubinroter Farbe; sein Lächeln unendlich erfreuend, sein Zürnen oder Schmollen erschreckend. Die längliche, sanft gekrümmte Nase hatte den edelsten Charakter im Oval des schönen Antlitzes, und die Augenbrauen, fein gezogen, dunkelschwarz, belebten den Ausdruck des feurigen Auges. Ihr Haar war dunkel und hatte im Lichte Purpurschimmer, es floß geregelt über Nacken und Schulter: saß sie nachdenkend, die langen, schneeweißen Finger in die Fülle des Haares halb vergraben, so hätte Tizian kein holderes Modell zu seinem schönsten Bildnisse antreffen können.“ Vitt., S. 18/19.

[201]) a. a. O., vgl. obiges Zitat.

[202]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 48. Schon Heinse schilderte einzelne seiner Figuren in deutlicher Anlehnung an Renaissancegemälde, so Lucinde, Ard., S. 103 u. 115. Fulvia, Ard., S. 378. Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 25. Bei Meyer entwickelt sich dies zur Stilidee, Beispiele erübrigen sich.

[203]) Julia erzählt ihre Lebensgeschichte Don Cesare Caporale. Vitt., S. 198 bis 201. Ihr Bräutigam, Graf Nicola Pitigliano, wird schon dadurch als wahrhaft „Ruchloser“ charakterisiert, daß er später unter die Banditen geht. Vgl. oben, S. 57.

zugewöhnen“ hat, „in denen das Leben doch nun einmal laufen muß, wenn es sich nicht selbst zerstören soll“ [204]). Ihr ganzes Streben geht darin auf, ihren Kindern die Wege zu einer glänzenden gesellschaftlichen Zukunft zu ebnen. Weil sie allem, was allgemein als Recht und Tugend galt, Genüge geleistet, empfindet sie jedes Unglück, das Mißraten ihrer Söhne, den Eigenwillen der Vittoria und deren öffentliche Anklage als ein ihr persönlich vom Schicksal zugefügtes Unrecht [205]). Durch ihren moralischen Lebenswandel glaubte sie ein sicheres Anrecht auf das Glück verdient zu haben, jetzt muß sie einsehen, daß das Schicksal blind sei; sie verzweifelt darob an der sittlichen Weltordnung, ihr Geist verwirrt sich und sie stirbt eines jämmerlichen Todes.

Auf der andern Seite bringt Tieck Vittoria in allerdings nur flüchtig angedeuteten Kontrast mit der gesetzlosen Frau. Bianca Capello und Isabella, die erste Gemahlin Braccianos, tauchen im Hintergrunde als Vertreterinnen eines Frauentypus ohne moralisches Gefühl auf [206]). Sie würden also ungefähr dem entsprechen, was Heinse und Meyer als die spezifische Renaissancefrau betrachteten. Im Urteil Tiecks sind sie natürlich nur „geringe Wesen“ [207]), unbedeutend, kokett, lüstern. Im Roman spielen sie eine ganz untergeordnete Rolle. Sein weibliches Ideal lag Tieck zu sehr am Herzen, um es durch unwürdige Nebenfiguren in Frage zu stellen. Er überließ seinen Vorrat an ruchloser und gemeiner Sinnesart der Männerwelt der Renaissance.

Wenn wir nun die Reihe der Renaissancefrauen im Werke Conrad Ferdinand Meyers weiter verfolgen, um das Verhältnis bloßzulegen, in welchem sie zu der Vittoria Accorombona und ihren Vorläuferinnen stehen, so bleiben wir uns des schon Gesagten bewußt [208]): Innerhalb der Produktion C. F. Meyers nehmen die Frauen nicht jene zentrale, überragende Stellung ein, wie bei Ludwig Tieck. Mit Ausnahme der letzten Novelle, bewegen sie

---

[204]) Vitt., S. 94.

[205]) Vitt., S. 234. Vgl. Berend, a. a. O., V, S. 11.

[206]) Die beiden treten direkt nur in dem in Florenz spielenden 3. Kapitel des 3. Buches auf. Indirekt wird häufig aber kurz auf sie hingewiesen. So erzählt Malespina die mutwilligen Scherze Isabellas, Vitt., S. 128 ff. Beide Frauen finden sich schon im „Ardinghello“.

[207]) Vitt., S. 159. Rehm, a. a. O., S. 175, hebt natürlich in Verfolgung seiner konstruktiven Tendenz die „Renaissancemoral“ dieser Gestalten besonders hervor.

[208]) Vgl. oben, S. 60.

sich mehr oder weniger an der Peripherie des Gestaltenkreises[209]). Es ist leicht einzusehen, was Meyer daran hinderte, sein nur der Sache dienstbares Menschentum der Renaissance auch in weiblichen Vertretern konsequent darzustellen. Wenn er nämlich nicht wie in der „Richterin" den immerhin außergewöhnlichen Fall wählte, daß die Frau völlig an die Stelle des Mannes tritt, daß sie ein „Amt" versieht, dem allein sie sich verpflichtet fühlt[210]), oder wenn sie sich nicht wenigstens nebenbei, wie später die Lucrezia Borgia, politisch betätigt, so blieb für das Renaissanceweib nur noch das Erotische als orientierende Wertsphäre übrig. Dieses intime Gebiet vermied Meyer instinktiv. Alles „Sinnliche" in solchem Betracht stieß ihn von vornherein ab[211]). In der Tragödie der Leidenschaft, der „Hochzeit des Mönchs", wird die „Verliebung" — ein Wort Ezzelins[212]) — fast verächtlich behandelt[213]). Nur in zarten, andeutenden Umrissen wird in der Antiope Canossa die Silhouette eines den formalen gesetzlichen Bindungen enthobenen Mädchens gezeichnet. „Antiope", so heißt es, „vergriff sich an fremdem Eigentum und beging Raub an Dianen fast in Unschuld, denn sie hatte weder Gewissen mehr noch auch nur Selbstbewußtsein . . . alles war vernichtet: nichts als der Abgrund des Himmels, und dieser gefüllt mit Licht und Liebe!"[214]) Meyer mildert also bei der Frau die Amoralität des Tuns, indem er sie nicht zu einer bewußten Gesinnung auswachsen läßt, sondern bloß als eine Entrücktheit über alle einschränkenden Kategorien hinstellt. Antiope ist von der Leidenschaft wie „besessen"[215]), nichts anderes existiert sonst für sie. Verdeutlicht wird das renaissancemäßige dieser weiblichen Ge-

[209]) Frau Stemma, die „Richterin" fällt außer Betracht, da sie, wie die nächsten Sätze belegen, in ihrem „Amt" völlig an die Stelle eines Mannes tritt. Das Weibliche ist bei ihr sekundär. Ihr Wesen ist dem des Pescara verwandter als den übrigen Frauen.

[210]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., 105/106. Unrichtig Kalischer, a. a. O., S. 67. Linden, a. a. O., S. 97.

[211]) So mag er bezeichnenderweise sogar Grillparzer nicht leiden, weil er ihm „zu sinnlich" ist. Frey, Meyers Briefe, II, S. 172.

[212]) „Die Hochzeit des Mönchs", Nov. II, S. 136.

[213]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 53.

[214]) „H. d. M.", Nov. II, S. 118.

[215]) Der Ausdruck mag für die kindlich-unschuldige Antiope etwas stark sein. Tatsächlich ist aber ihr Zustand nur graduell, nicht prinzipiell von dem der Lucrezia Borgia verschieden, der mit diesem Wort bezeichnet wird. „Angela Borgia", S. 179. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 126.

stalt, wie in der Männerwelt durch die Konfrontierung mit einer sittlich gebundenen Frau. Diana Pizzaguerra, durch ihre germanische Abstammung als „Kind der Treue" charakterisiert, nennt selber als die zwei Grundeigenschaften ihres Wesens: „Jähzornig, wenn man mir Recht oder Ehre antastet, und darin peinlich, daß man mir nichts versprechen darf, ohne es zu halten."[216]) Durchaus normative Forderungen, ohne die „sie den Glauben verliert", den Glauben offensichtlich an die Geltung bindender Gesetze.

In der „Versuchung des Pescara" sollte ursprünglich, wie aus einem Briefe des Dichters hervorgeht[217]), eine Frau — Victoria Colonna — im Vordergrunde stehen. Das befremdet nach dem bisher Erörterten, obwohl die Sache in der Ausführung dann etwas anders herauskam. Werfen wir aber einen Blick auf die Victoria Colonna, wie sie uns in der fertigen Novelle entgegentritt, so verstehen wir diese Möglichkeit. Meyer weicht hier dem Typus der Renaissancefrau, wie er sich in Analogie zu den männlichen Vertretern der Zeit notwendig ergeben müßte, fühlbar aus. In Anlehnung an die historische Tradition[218]), insbesondere an die Worte Burckhardts, zeichnet er in der Colonna das Bild einer jener großen weiblichen Persönlichkeiten, welche mitten in dem zügellosen Treiben des Cinquecento lebend, eine darüber, von den Zeitgenossen anerkannte, erhabene Sonderstellung einnahmen[219]). Die moralische Zwiespältigkeit, welche die Beurteilung der Renaissancegesinnung sonst hervorruft, ist in ihr aufgehoben. Sie steht jenseits der Kluft, die zwischen den zwei Seelen ihres Gatten Ferdinand Avalos gähnt. Jede amoralische, nur sachliche Orientierung ist ihr fremd. Vor ihrer im strengsten Sinne sittlichen Haltung beugen sich selbst die Ruchlosen und Lasterhaften. Morone redet sie als „die Königin der Tugend, die Priesterin, die das heilige Feuer hütet", an[220]), aber Meyer legt in ihrem Charakter

---

216) „H. d. M.," Nov. II, S. 42.

217) Langmesser, C. F. Meyer u. J. Rodenberg, S. 222. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 95.

218) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 96 ff. Die hier angeführten Quellen, besonders Reumont und H. Grimm stellen die Colonna alle als eine hochgebildete aber streng sittliche Frau dar, als den Typus des „Cortegiano"-Ideals.

219) Burckhardt, a. a. O., S. 392 u. 445, erwähnt die Vittoria Colonna ausdrücklich als die bedeutendste Vertreterin jenes dem sonstigen Zynismus und gemeinem Gelüste radikal entgegengesetzten Frauentums, welche das Ideal der vergeistigten Liebe eines Bembo und Castiglione verwirklichte.

220) „Pescara", S. 79.

den Finger nicht vornehmlich auf das Moralische, sondern er läßt es eher als eine selbstverständliche Voraussetzung erscheinen. Das Frauenideal des „Cortegiano", welches dem Dichter bei der Gestaltung dieser Figur unverkennbar vor Augen schwebte [221]), erhält Relief durch die unwandelbare, „hohe und zärtliche" Liebe Victorias zu ihrem angetrauten Gemahl, welche, von jeder Spur trüber Sinnlichkeit gereinigt, in einer keuschen Geistesgemeinschaft ihre beseligende Erfüllung findet. „Solches wußte das sittenlose Italien und zweifelte nicht, sondern bewunderte mit einem Lächeln." [222]) Gerade diese grenzenlose Verehrung und die ehrfürchtige Scheu, womit alle der Colonna begegnen, beleuchten mehr als wortreiche Schilderungen den Adel ihrer Persönlichkeit und die Bedeutsamkeit ihres Geistes. Wenn wir uns erinnern, daß die Vittoria Accorombona Tiecks in den allgemeinen Grundlinien, gleichsam aus einer gewissen Entfernung betrachtet, mit dem Typus der Cortegianofrau übereinstimmt [223]), so ergibt sich ohne weiteres, daß ihre Namensschwester in der Meyerschen Novelle in einem nicht abzuweisenden ideellen Verwandtschaftsverhältnis zu ihr steht. Parallele Züge sind denn auch nicht zu verkennen. Beide sind Dichterinnen, beide sind mit ihren edelsten Gefühlen an einen großen Feldherrn gebunden und werden von diesen als ebenbürtige, vollendete Persönlichkeiten geachtet, beide treten mit ihrer sittlichen Reinheit in Gegensatz zu der „ruchlosen" Umgebung, und die äußere Erscheinung beider Frauen ist beeinflußt von der bildenden Kunst der Renaissance [224]). Allerdings, nur dieser ganz generelle Umriß darf in Vergleich gezogen werden. Die individuelle Vertiefung der Tieckschen Frau bleibt davon unberührt. Meyer individualisiert seine Victoria überhaupt nicht sehr stark. Sie ist im wesentlichen ein monumentales Fresko und ein Bewegungsmoment der Handlung. Ihre Eigenschaft als Dichterin wird wohl erwähnt, tritt aber nicht in Erscheinung. Einzig ihr leidenschaftlicher Patriotismus und ihre Liebe zu Pescara, beschattet durch die Andeutung einer letzten, unüberbrückbaren Fremdheit zwischen

---

[221]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 97.

[222]) „Pescara", S. 17. Dies entspricht genau den Worten Burckhardts, a. a. O., S. 445. „Das Land der stärksten Wüstlinge und der größten Spötter respektierte diese Gattung der Liebe und diese Weiber; Größeres läßt sich nicht zu ihren Gunsten sagen."

[223]) Vgl. oben, S. 96.

[224]) Vgl. oben, S. 97, u. Kalischer, a. a. O., S. 104.

den Gatten[225]), gelangen zu einigermaßen deutlicher Gestaltung. Ihr moralisches Gefühl wird nicht weiter analysiert. Aber, wenn es heißt, daß der Frevel des grausamen del Guasto an der geschändeten Julia Dati „die Frau in ihr empörte“[226]), so hören wir doch einen entfernten Anklang an das reizbare sittliche Empfinden der Accorombona der Roheit der Männer gegenüber heraus. Aber Meyer läßt die Colonna nirgends in einen Konflikt zwischen ihrem reinen Gefühl und der äußern Gesetzlichkeit geraten, obwohl dies die Darstellung Burckhardts einigermaßen nahelegte[227]). In einem Punkt dagegen unterscheidet sie sich scharf von der Tieckschen Frau: in der antikisierenden Weltanschauung, in jener „wunderlichen und doch so natürlichen Göttermischung der Übergangszeiten“, welche ihr erlaubt, gleichzeitig in „den christlichen Himmel hinauf und nicht minder zu dem Olympier, der über ihr donnerte“ zu flehen[228]). Das gehört ganz in das Burckhardt-Meyersche Renaissancebild, und wäre bei Tieck undenkbar[229]).

Die Abwendung C. F. Meyers von der Gesinnung der Renaissance und seine Rückkehr zum Christentum[230]) ermöglichten ihm in seiner letzten Novelle, „Angela Borgia“, die typische Renaissancefrau nun doch in das Licht der Gestaltung zu heben. Jetzt, da er dieses Menschentum verurteilte, vermochte er es auch in einem Weibe in allen schönen und schrecklichen Konsequenzen vorzuführen. Aber der veränderte Bewertungsstandpunkt, den der Dichter jetzt einnimmt, bewirkt, daß das Verwerfliche und für den tiefer blickenden Ungenügende der „gesetzlosen“ Frau, Lucrezia Borgia, in eben dem Maße schärfer akzentuiert wird, als das Erlösende und menschlich Vollkommene ihrer Gegenspielerin Angela leuchtend hervortritt.

---

[225]) Vgl. Pescara, S. 155. Kalischer, a. a. O., S. 97.

[226]) „Pescara“, S. 66 u. später, S. 70: „Victorias menschliches Herz empörte sich.“ S. 61 heißt es, daß „ihr das weiblich Böse unbekannt“ sei.

[227]) Burckhardt, a. a. O., S. 444/45 führt die Colonna gerade als Beispiel jener Frauen an, die außerhalb der gesetzlichen Ehe mit den berühmtesten Männern Italiens in einem sublimierten, platonischen Liebesverhältnis standen, was sich nach seinen eigenen Worten „innerhalb des Unerlaubten bewegte“.

[228]) „Pescara“, S. 61. Vgl. Blaser, a. a. O., S. 106, der dies kritisiert.

[229]) Vgl. oben, S. 57. Nur scheinbar liegt in dem Hochzeitsgedicht der Accorombona „Gibt es Götter?“ (Vitt., S. 247) etwas Ähnliches vor. Doch handelt es sich hier bloß um eine durchsichtige poetische Fiktion.

[230]) Vgl. oben, S. 52.

Die Amoralität der Heinseschen Fiordimona entspringt einem überschäumenden Vitalismus, der das Leben und den Lebensgenuß als höchsten und einzigen Wert setzt. Meyers Lucrezia aber kennt keine Leidenschaft, keinen Daseinswert, keine auszukostende Glückseligkeit, welche ihren „strahlenden rechtlosen Triumph über Gesetz und Sitte" begründen oder rechtfertigen würden[231]). „Was ist Männerliebe? Reiz, List, Begier, Gewalttat, Haß, Ekel! . . . Ich habe nie einen Mann geliebt!" bekennt sie[232]). Ihre Sinnlichkeit, ihr blutschänderisches Verhältnis, das sie willenlos an Vater und Bruder knechtet, ist augenfällig pathologischer Natur, wie Baumgarten zutreffend ausführt[233]), eine ganz unbewußte und ihr selbst unbegreifliche „Besessenheit". Sogar der Ausdruck „Wahnsinn" findet sich dafür[234]). Und das merkwürdigste: Ihre Umgebung weiß genau, daß sie auf den ersten Ruf Don Cesares hin ihren herzoglichen Gemahl verraten wird, sie weiß das und betrachtet es wie eine Krankheit, der gegenüber sich jeder Vorwurf erübrigt. Der Herzog, „sachlich wie er ist", stellt ihre Unzurechnungsfähigkeit in dieser Hinsicht einfach in seine politischen Berechnungen ein, als ein unabänderliches Faktum. „Es steht nicht in ihrer Macht, zu gehorchen."[235]) Nach dem Tode des dämonischen Bruders beruhigt er sie mit den Worten: „Bis dahin besaß dich der Geist deines Hauses. . . . Doch siehe, nun bist du frei geworden."[236]) Dieses „schuldig schuldlose"[237]) Sündigen, diese unbewußte Frevelhaftigkeit der Lucrezia entspringt der nämlichen Absicht des Dichters, welche sich schon bei der Antiope gezeigt hat. Meyer will die Ruchlosigkeit in erotischer Hinsicht überhaupt — die Liebesraserei Strozzis ist ganz ähnlicher Natur —, vorzüglich aber bei der Frau mildern und etwas verschleiern. In der „Angela Borgia" wird diese Tendenz noch unterstützt durch zwei weitere Momente: Einmal gehört innerhalb der Novellenhandlung „ihre entsetzliche römische Sünde" einer schon ziemlich entfernten Vergangenheit an. Die „neue Lucrezia" aber, die Lucrezia der Novelle, hat „den schützenden Boden eines recht-

---

231) „Angela Borgia", S. 3. Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 89.
232) „Angela B.", S. 232. Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 90.
233) Baumgarten, a. a. O., 89 ff.
234) „Angela Borgia", S. 157.
235) a. a. O., S. 71.
236) a. a. O., S. 179/180.
237) a. a. O., S. 68. Vgl. S. 168: „schuldvoll und schuldlos".

lichen Daseins betreten“ [238]) und bestrebt sich, „das schlichte Gute“ zu tun [239]). Das Wiederauftauchen ihres schrecklichen Bruders droht ihre Existenz von neuem zu erschüttern, aber sein früher Tod entledigt sie für immer der „Bande ihres Blutes“. Zweitens vermeidet Meyer sorgfältig, ihre Sinnlichkeit und den nähern Charakter ihrer Lasterhaftigkeit mit unzweideutigen und schonungslosen Worten wiederzugeben. Er verhüllt das Brutale und Abstoßende mit allgemeinern und mehr formalen Bezeichnungen wie: „Dämon des Hauses“, „Bande des Blutes“, „schmachvolle Abhängigkeit“, „Krankheit“, „Wahnsinn“ und vor allem „Verhängnis“ oder „Schicksal“ [240]).

Lucrezia Borgia ist eine „gebrochene“ Natur im extremsten Sinne [241]). Zwischen dieser unbewußten, unlenkbaren und darum dämonischen Triebhaftigkeit und ihrem nüchternen und klaren Intellekt klafft eine unüberbrückbare Leere. Ihre Seele ist ganz kalt, von keinen erwärmenden Gefühlen erfüllt [242]). Wie sie keine Liebe besitzt, so kennt sie auch kein Mitleid, — man denke an die ruchlose Verführung und Opferung Strozzis — keine Barmherzigkeit und keine Reue, keine Religiosität und keine Demut. Daher ihr ungeheuerlicher Leichtsinn, ihre Verjüngungsgabe, mit der „sie sich jeden Morgen als eine Neue vom Lager erhebt“ [243]) und auch die unerhörteste Tat leicht und ohne Sühne verwindet und vergißt. Soweit ihr Wesen vom Lichte des Bewußtseins erhellt wird, ist es ganz und gar kühler Verstand, aber, erklärt Bembo, „dieser helle Tag reicht nur bis an den Schattenkreis, wo Eure Liebe zu Vater und Bruder beginnt“ [244]). Wenn Lucrezia daher, wie in Rom, dem „Treibhaus der Sünde“, unter dem Einfluß ihrer schreck-

[238]) a. a. O., S. 180.

[239]) a. a. O., S. 69.

[240]) a. a. O., S. 27, 6, 169, 157, 28, 31. Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 88. Kalischer, a. a. O., S. 126. Diese „Psychologie des Zwielichts“ hat sogar einen Interpreten, O. Blaser, a. a. O., S. 17 dazu verleitet, der dämonischen Abhängigkeit der Lucrezia eine ganz andere, allerdings sinnwidrige Deutung unterzuschieben.

[241]) Warum Blaser, a. a. O., S. 18., die Lucrezia wiederholt eine „ungebrochene Persönlichkeit“ nennt, ist mir nicht verständlich.

[242]) Es sei noch einmal darauf verwiesen, daß diese „Seelenkälte“ der Großen der Renaissance, gerade derjenige Charakterzug ist, der Meyer nach seiner Wandlung besonders mißbilligte. Vgl. Frey, Br. II, S. 423.

[243]) „Angela B.“, S. 4. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 127. Blaser, a. a. O., S. 125.

[244]) „Angela B.“, S. 27.

lichen Verwandten in den Fesseln des Instinktes liegt, handelt sie völlig direktionslos, nur als „willenloses Werkzeug“ [245]). Da die Sinnlichkeit sie wie eine Krankheit überfällt und nicht als Gier, Lust oder Genußsucht den psychischen Antrieb für ihre Frevelhaftigkeit bildet, besitzt sie nicht das mindeste Gefühl für die Verwerflichkeit ihres Tuns, aber ebensowenig erscheint ihr das erotische Ausleben als leitendes Wertprinzip. Wenn darum, wie in der bürgerlicheren und kühleren Welt von Ferrara, ihr Verstand, ihre „Schlangenklugheit“ [246]) die Zügel an sich zu reißen und festzuhalten vermag, wird die Bewertung der Dinge und die Richtung ihres Handelns allein von jener strengen Sachlichkeit bestimmt, welche in Meyers Darstellung, wie wir wissen, als ein Hauptcharakteristikum der Renaissancegesinnung zu Tage tritt. Allerdings, die höchste Steigerung dieser Sinnesart, wie sie Pescara verkörpert, dessen sachliches Urteil mit dem Standpunkte der „Gerechtigkeit“ identifiziert wird, erreicht Lucrezia nicht. Sie steht auf einer tieferen Stufe. Wohl anerkennt sie nicht nur keine allgemeingültigen sittlichen Gesetze, sondern weiß überhaupt nichts von solchen. „Sie hatte Mühe gehabt,“ so schreibt Meyer, „die einfachsten sittlichen Begriffe, wie die Laute einer fremden Sprache sich anzulernen; denn sie waren ihrer Seele fremd.“ [247]) Aber ihre Sachlichkeit dient bloß dem Bestreben nach Glanz und Macht, nach einer souveränen und gefestigten Stellung im Leben, „wie es jedem edlen Weibe geziemt und angeboren ist, hoch und höher zu streben und durch verborgene Klugheit das Leben zu beherrschen!“ [248]) „Ihr Verstand allein“ [249]), so heißt es, überzeugte sie durch die nüchterne, unbestechliche, s a c h l i c h e „Vergleichung der römischen Dinge mit den Begriffen der ganzen übrigen . . . Welt“ [250]) von der Unhaltbarkeit ihrer Existenz in Rom, und darum, um ihre Machtstellung zu retten, schließt sie den Bund mit dem Erben von Ferrara. Diese sachliche Vernünftigkeit knüpft sie einzig an Alfonso, später erwärmt durch das dankbare Gefühl,

[245]) a. a. O., S. 142.

[246]) a. a. O., S. 221.

[247]) a. a. O., S. 4. Auch hier stoßen wir wiederum auf die Tendenz des Dichters, die Amoralität seiner Lucrezia bis zu einem gewissen Grade zu entschuldigen.

[248]) „Angela B.“, S. 233.

[249]) a. a. O., S. 5.

[250]) a. a. O., S. 5.

daß er ihre Hoffnungen bestätigt hatte[251]), und mit der gleichen kalten Berechnung sucht sie das Geschick ihrer Nichte Angela zu ordnen. Dieser durch keine Vorurteile eingeschränkte Intellekt befähigt sie, nach der Befreiung Cesares mit allen Mitteln machiavellistischer Politik dessen kühnen Ambitionen in Italien Vorschub zu leisten. Absichtlich läßt sie der Dichter mit Ippolito, dem geborenen Diplomaten in Konkurrenz treten, um ihre gleichbedeutende Genialität in der Staatskunst hervorzuheben. Mit der nämlichen „geschmeidigen Lebensweisheit“[252]) behandelt Lucrezia sogar die von der Religion verheißenen Heilsbotschaften, indem sie ohne jedes religiöse Gefühl in „liebenswürdiger Torheit“ hofft, auch im Jenseits vor den Augen Gottes durch „verborgene Klugheit“ nach und nach „eine höhere Stufe zu erreichen“[253]). Meyer führt die Gesinnung kühler Sachlichkeit bis zu den äußersten Konsequenzen aus, aber sein ablehnendes Urteil darüber kommt zum Worte in der Einsicht des Paters Mamette, — der ja auch ein Vertreter der neuen, unrenaissancemäßigen Welt ist — daß „der Felsblock, der ihr die niedrige Pforte der göttlichen Armut verschloß“, gerade diese ihre „Schlangenklugheit“ sei[254]).

Rückwärts blickend, ergibt sich, daß die Lucrezia kein Nachfahre der Vittoria Accorombona ist, daß sie aber in Beziehungen zum Heinseschen Fiordimonentypus steht. Mit diesem teilt sie die Amoralität in Denken und Tun. Doch unterscheidet sie sich von ihm darin, daß die Voraussetzung für ihre Gesetzlosigkeit nicht wie bei jenem Typus Hedonismus, auch nicht Erotismus ist[255]). Ihre Sinnlichkeit ist Krankheit[256]). Ihr Machttrieb will nicht die Möglichkeiten des Genusses erweitern, sondern er entspringt jener ganz eigenartigen kritisch betrachtenden, ästhetischen Stellung der Meyerschen Gestalten dem Leben gegenüber, welches ihnen als ein

[251]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 128. Als eine „Innigkeit aus Einsicht“ wird hier fein dieses Verhältnis bezeichnet.

[252]) „Angela B.“, S. 221.

[253]) a. a. O., S. 220.

[254]) a. a. O., S. 221. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 129, der besonders darauf hinweist, daß hier der Protestant Meyer spricht. Die hier vertretene persönliche Sittlichkeit widerlegt den Versuch d'Harcourts, a. a. O., S. 417, in der „Angela“ einen zunehmenden Katholizismus festzustellen.

[255]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 130.

[256]) Es gehört allerdings zu den Dunkelheiten in der Psychologie der Lucrezia, daß ihre Sinnlichkeit nur gerade im unnatürlichsten Verhältnis erwacht, und sonst von keinem Manne erregt werden kann.

ironisch-geistreiches Spiel erscheint, jenem künstlerischen, leidenschaftslosen Genuß, „Menschen und Dinge mit unsichtbaren Händen zu lenken“ [257]). Ein „Außerhalb-der-Dinge-Stehn“, das dem Vitalismus Heinses offensichtlich sehr fern steht.

So grell und scharf Meyer auch die Konturen seiner Renaissancefrau zieht, so wird ihre letzte Bedeutung doch erst restlos erhellt durch ihren polaren Gegensatz in der Gestalt der Angela Borgia. Die beiden Frauen bedingen sich gegenseitig, hat man treffend gesagt, wie Licht und Schatten [258]). Die eine ist ohne die andere nicht denkbar. C. F. Meyer nimmt hier ein schon von Heinse angetöntes Motiv wieder auf [259]): die Kontrastierung der gesetzlosen mit der sittlich strengen Frau, ein Motiv, das bei beiden Dichtern den nämlichen künstlerischen Zweck verfolgt: die Verdeutlichung des Renaissancemenschentums durch seinen Gegensatz [260]). Aber Meyer vertieft und erweitert diesen Gegensatz. Er macht ihn zum Grundproblem seiner Novelle [261]), auf welchem sich in streng durchgeführtem Parallelismus Handlungen und Schicksale der zwei Menschen aufbauen.

Ist Lucrezia eine gebrochene Natur, so wächst das Wesen der Angela aus einer einzigen, einheitlichen Wurzel heraus. Ihre Seelenkräfte, Gefühl und Verstand, Triebe und Normen, Bewußtes und Unbewußtes verschmelzen sich harmonisch und widerstreben sich nicht. Die Schranke, welche sie grundsätzlich und radikal nicht nur von ihrer schönen Base und Gönnerin, sondern von der ganzen Renaissancewelt mit ihrer klassischen Diesseitigkeit scheidet, ist — wie schon bei Heinses Lucinde [262]) — ihre religiöse Ergriffenheit, ihre Überzeugung vom Dasein transzendentaler, geistiger Mächte, ihr erlebter und gefühlswarmer Glaube an den allerbarmenden christlich-mystischen Gott. Ihre sittliche Strenge

---

[257]) „Pescara“, S. 63. Vgl. bes. Baumgarten, a. a. O., S. 85. Kalischer, a. a. O., S. 89.

[258]) Kalischer, a. a. O., S. 116. Vgl. G. Bohnenblust, Einltg. z. „Angela“, Taschenausg., S. 6 u. S. 13.

[259]) Vgl. oben, S. 67, dieser Arbeit.

[260]) Man erinnert sich, daß Meyer schon in der „Hochzeit des Mönchs“, allerdings ohne die menschliche und religiöse Vertiefung in der „Angela“, diese Gegensätzlichkeit wenigstens andeutete. Vgl. oben, S. 101.

[261]) Meyer formulierte das Problem selber mit den Worten: „Zu viel Gewissen, zu wenig Gewissen.“ Frey, Meyers Briefe, II, S. 209. Vgl. ferner Kalischer, a. a. O., S. 114.

[262]) Vgl. oben, S. 67.

ist daher nicht starre Gesetzlichkeit, sondern entquillt ungezwungen der Innigkeit des religiösen Gefühls, und weil dieses sie so übermächtig erfüllt, empfindet sie auch die geringste Schuld mit dreifacher Schärfe. Die herrschende Ruchlosigkeit, von der selbst der Nachfolger Christi keine Ausnahme macht, zwingt sie zu männlicher Abwehr und zu tapferer Selbstbehauptung, da sie es nicht über sich bringt, „das Leben als einen Widerspruch zu verspotten“ [263]), als einen Widerspruch zwischen Überzeugung und Tatsächlichkeit. Ihre Stellung der Umwelt gegenüber entspricht derjenigen der Accorombona. Ihre Moralität aber ist so sehr im Tiefsten ihrer Seele verankert, daß ihr jede Selbstgerechtigkeit und verdammende Härte mangelt. Angesichts der Gewissenlosigkeit der Lucrezia erschreckt sie die Entdeckung, wie sie eine „Andere“ sei, fast [264]), doch hält sie sich „darum nicht für die Bessere“ [265]). Vielmehr entströmt ihrer Brust eine grenzenlose Fülle hingebender Barmherzigkeit und demütiger Liebe, ein seelischer Reichtum, auf dem die warme Menschlichkeit dieses Geschöpfes letzten Endes eigentlich beruht. So kann sie sagen: „Sie liebe die Gerechten und Tugendhaften gar nicht — mehr schon die ringenden Bösen — am meisten aber die Barmherzigen, wenn sie die Sünder mit starken Armen emporziehen.“ [266]) Von diesem besten Teil ihres Wesens sondert sich ihr Liebesgefühl, ihre Erotik nicht ab, sie ist unlösbar damit verknüpft. Aus „Reue und Mitleid“ stammt ihre Liebe [267]). Und ihre Bedeutung ergibt sich daraus, daß sie Lucrezia als die „himmlische“ verspottet, d. h., daß diese dem Renaissancemenschen als unwirklich und irreal erscheint. Angela muß gerade den „ungezogenen Knaben“ Don Giulio lieben. „Deine viele Sünde, die ich strafen muß, ist es, die mich an dich kettet.“ [268]) Man hat längst bemerkt, wie

---

[263]) „Angela B.“, S. 13.

[264]) a. a. O., S. 200. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 116. Blaser, a. a. O., S. 138.

[265]) „Angela“, S. 174.

[266]) a. a. O., S. 215. Diese Milde und Barmherzigkeit sticht deutlich von der wegwerfenden Verachtung der Vittoria Accorombona den Ruchlosen gegenüber ab. Wenn auch beide Frauen eine auf individuellem Gefühl basierende Moral besitzen, so zeigt sich gerade hier, daß eine Parallele zwischen den beiden unmöglich gezogen werden darf.

[267]) a. a. O., S. 232.

[268]) a. a. O., S. 57.

sehr in dieser eigenartigen Neigung Meyers persönliches Verhältnis nicht nur zu der ruchlosen Schönheit der Renaissance, sondern zu den „Genießenden und Satten der Erde" überhaupt symbolische Gestaltung gefunden hat[269]). „Die Schuld liegt in deinen zauberischen Augen, mit denen du frevelst," sagt die Traum-Angela[270]), an dem unter dem Taumel und Rausch des Genusses schlummernden menschlichen Adel. Aber es ist wiederum ganz individuell, daß diese Liebe dem Mädchen erst dann voll bewußt wird, wenn die Not des Gewissens, ihre vermeintliche Doppelschuld am Geschick des Este, nach Sühne und Buße verlangt. Dann aber wird sie zur unwiderstehlichen Gewalt, die aller Welt und aller Vernünftigkeit zum Trotz, demütig Genüge darin findet, „gemeinsam fürder Lieb' und Leid zu kosten"[271]). Für das individuell empfundene moralische Gefühl der Angela ist es ausgeschlossen, die Last, welche ihr Gewissen bedrückt, der äußerlichen Vermittlung der Kirche anheimzustellen. Der protestantische Gedanke der Selbsterlösung schimmert hier ersichtlich durch[272]). Aber indem Angela damit, wie auch mit ihrer Ablehnung, als „Anhängsel der flavianischen Güter" dem Grafen Contrario vermählt zu werden[273]), eine gewisse Verachtung der bloßen Konventionalität kundgibt, kommt sie in eine, wenn auch periphere und nicht sehr wesentliche Berührung mit dem moralischen Subjektivismus der Vittoria Accorombona. Da die dem sittlichen Empfinden der beiden Frauen gestellten Probleme verschieden sind, kann das Verhältnis nicht näher bestimmt werden.

Werfen wir zum Schlusse einen Blick auf die Reihe der behandelten Renaissancefrauen, so zeigt sich, daß die Gestalt Tiecks abseits von den andern steht. Wohl läßt sich ihr Individualismus in dem besprochenen Sinne an Heinse anknüpfen, und kleinere Übereinstimmungen mit der Colonna und der Angela sind ebenfalls festzustellen, aber auf den Kern ihres Wesens betrachtet, nimmt sie einen einzigartigen Platz ein. Eine unbestreitbare Verwandtschaft liegt dagegen vor zwischen den amoralischen Frauen Heinses und C. F. Meyers, sowie auch zwischen den beiderorts

---

269) Kalischer, a. a. O., S. 117 ff. Baumgarten, a. a. O., S. 54.

270) „Angela", S. 58.

271) „Angela Borgia", S. 223.

272) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 129.

273) „Angela", S. 232.

diesen entgegengestellten Typen. Nur fällt Meyer sein dichterisches Urteil zu Gunsten der letzteren Weiblichkeit, während Heinse jene andere verherrlicht [274]).

B. Die Männer der Renaissance.

Die Untersuchung hat ergeben, daß Tieck seine Renaissancefrau darum so individuell und lebendig zu gestalten vermochte [1]), weil seine feminine Anlage nicht nur die Einfühlung in eine wirkliche Frauenseele erleichterte, sondern ihn notwendigerweise dahin führte, sein persönlichstes Erlebnis, sein Lebensgefühl und alles, was ihm das Rein-Menschliche bedeutete, in weiblichen Figuren niederzulegen. Die Kehrseite dieser psychischen Konstitution ist ein mangelndes Verständnis für den Mann der Wirklichkeit, und weiter die Tatsache, daß Tieck seinen männlichen Gestalten fast nie etwas von seinem Herzblut und seiner Seele mitgibt. Eine Ausnahme machen natürlich Selbstdarstellungen und Zeichnungen wesensverwandter, befreundeter Naturen wie Wackenroder und Novalis [2]). Zu ersteren sind vor allem die Dichterpersönlichkeiten Shakespeare und Camoëns zu rechnen [3]), dann flüchtigere Skizzen wie Ferdinand in der „Sommerreise" und der „Laie" in den „Musikalischen Leiden und Freuden". Aber diese sind nur dazu angetan, den Feminismus Tiecks zu bestätigen. Soweit seine Novellistik sich im Rahmen des Tendenzmäßigen bewegt, und bloß Meinungen und Gefühle dialektisch gegeneinander ausgespielt werden, dürfen wir ja bei den Vertretern beider Geschlechter kaum von Gestalten reden. Vielmehr haben wir es mit Typen zu tun, deren reale Existenz sich in der Angehörigkeit zu der vorgeführten Gesellschaft erschöpft, mit Namen, unter deren Flagge irgend eine Ansicht in die Welt gesetzt wird. Sobald sich Tieck aber bemüht, die Wirklichkeit dichterisch zu erfassen und statt der verschwommen enthusiastischen Jünglinge und der beschaulich diskutierenden „Räte" real geschaute Menschen zu schaffen, zeigt sich, wie fremd und ungreifbar ihm Leben und Treiben, Antriebe

---

[274]) Vgl. oben, S. 67.

[1]) Vgl. oben, S. 71.

[2]) So ist Labitte im „Hexensabbath" zum Teil ein Bild Wackenroders. Vgl. Minor, S. 192. „Tiecks Poesie fehlt der Charakter, der Mann", sagt Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Heft, S. 9.

[3]) In den Künstlernovellen wird ohnehin nur das Wesen des Künstlers als solchen dargestellt, nicht aber seine männliche Natur.

und Ziele männlicher Charaktere sind. Narren und Sonderlinge, Spitzbuben und Betrüger, Bösewichter, Verbrecher, Ruchlose, polternde Rohlinge, Fanatiker, Wahnsinnige und Arme an Geiste bilden die Großzahl der Repräsentanten des „starken Geschlechtes“ [4]). Sie haben alle einen Zug papierener Wesenlosigkeit. Die übertriebene Karikatur verrät die satirische Absicht und höllische, unmenschliche Bosheit die literarische Herkunft. Meist sind sie auf eine einzelne Eigenschaft hin aufgebaut: der Lügner, der Bramarbas usw. [5]), so daß sie nicht plastische, sondern nur zweidimensionale, flächenhafte Figuren abgeben. In guten Stunden konzipiert Tieck ausnahmsweise Männer, denen er eine einzelne Anlage seines persönlichen Erlebniskreises verleiht, wie den Fritz Wilhelm mit seiner Instinktsicherheit [6]) oder Heinrich Brand mit seinem liebenswürdigen Leichtsinn [7]), die dann auch lebensvoller herauskommen. Zweifellos ist innerhalb der Novellenproduktion ein gewisser Fortschritt zu konstatieren. Mit der Zeit werden diese Männergestalten künstlerisch abgerundeter und erhalten etwas psychologische Vertiefung, wie vielleicht der „Alte vom Berge“ am besten beweisen mag [8]). Aber das Hauptkennzeichen bleibt: sie tragen alle negative Färbung, bald mehr ins Komische ge-

---

[4]) Die Beispiele lassen sich beliebig häufen. Der Lügner Kronenberg („Der Geheimnisvolle“), der Bramarbas und Rohling Wassermann („Tischlermeister“), der „zopfige“ Amtmann Römer („Gesellschaft auf d. Lande“), der Schwärmer Daniel (Tischlermeister, S. 141), der betrügerische Magnetiseur Wilderer („Liebeswerben“), der Hochstapler v. Wandel („Jahrmarkt“), Eulenböck („Gemälde“), der Baron v. Wilden („Verlobung“), die ganze Sammlung von Tollen und Halbtollen in den „Reisenden“, der intrigante Graf Conrad und Humberkurt („Griechischer Kaiser“), die Vogelscheuche Ledebrinna, der pessimistische „Alte vom Berge“ und die Spukgestalt Beresynth (Pietro v. Abano), die sich denn auch ganz konsequent als der leibhaftige Satan entpuppt, mögen genügen.

[5]) Kronenberg u. Wassermann.

[6]) In der Novelle „Der 15. November.“

[7]) In „Des Lebens Überfluß“. Die Vermutung Minors, S. 210, daß dieser „liebenswürdige Lump“ eine absichtliche Verwandtschaft mit Heine zeige, scheint mir allerdings hinfällig, angesichts der maßlos giftigen Verspottung dieses Poeten im „Alten Buch“. (Schr., XXIV, S. 141/142.)

[8]) Minor, S. 194, weist auch für diese Gesalt auf literarische Vorbilder bei Schiller und Kotzebue hin. Daß sie aber modern wirkte, bezeugt doch der Einfluß dieser Novelle auf Immermann. Vgl. Immermanns Werke, herausgeg. von H. Mayne, Bd. 3, S. 464, und Oskar Wohnlich, Tiecks Einfluß auf Immermann, bes. auf seine epische Produktion. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1913 (Sprache u. Dichtung, Heft 11), S. 67 ff.

zogen, bald moralisch verworfen. Tieck, der die härteren Seiten der Wirklichkeit nicht versteht und nicht liebt, lehnt sie ab und sieht, wie die großen Frauen, in welchen sich sein Gefühl spiegelt, nur Brutalität, Ruchlosigkeit und Lächerlichkeit darin. So erklärt sich, warum Tieck, der in seinen Frauen ein ideales Menschentum glorifizierte, die Männerwelt fast durchwegs in rohen und verwerflichen oder ironisch karikierten Vertretern darstellte[9]).

Wenn wir uns nun seine Beurteilung und Auffassung der Renaissance, die ja von eben demselben pessimistischen Weltgefühl bedingt ist, ins Gedächtnis zurückrufen[10]), so ist leicht ersichtlich, daß seine Männer der Renaissance von vornherein und prinzipiell einer andern Gestaltenschicht angehören müssen als die Vittoria Accorombona. Sie füllen den „dunklen Hintergrund" und charakterisieren die Entartung des „Verfallszeitalters". Mit Ausnahme weniger unbedeutender Nebenfiguren[11]) sind sie Ruchlose in der gewöhnlichen Bedeutung dieses Wortes. Nur die Persönlichkeit des Fürsten erhält eine höhere moralische Weihe, was, wie wir sehen werden, mit einem andern Moment von Tiecks

[9]) Wie Tieck die konventionelle Auffassung der Weiblichkeit bekämpfte, so karikiert er ebenfalls die übliche Männlichkeit. So bes. in der Novelle „Waldeinsamkeit", wo eine Gesellschaft eben solcher Männer ein wüstes, mit Zoten gewürztes Saufgelage veranstalten, bei welchem die Worte fallen: „Das heißt doch, sich einmal wie ächte Männer ergötzen. Hol der Teufel den weibischen Ton und die Verweichlichung unserer Tage. Nirgend hört man mehr ein kräftiges Wort oder einen tüchtigen Spaß. Ja, meine Freunde, diese unsere hochmenschlichen Vereine, dieser unser Wohlfahrtsausschuß oder ächte Nationalkonvent erinnert mich an die Tage meiner Jugend und mein Studentenleben! Ist es nicht wahr, hier sind wir einmal wie ächte Bursche beisammen." (Schr., XXVI, S. 495.) Letzteres natürlich mit Beziehung auf die Jungdeutschen. Und Linden, der Tiecks Meinung vertritt, entgegnet: „Ich bin solchen Gelagen, als ich studierte, immerdar aus dem Wege gegangen." In der „Sommerreise" entrüstet sich Walther v. Reineck über „diese neumodischen ungezogenen Herren, die in Gesellschaften, im Schauspiel und in der Kirche sich lärmend und schreiend betragen, und beim Tanze so steif und ehrbar sind, daß sie um alles nicht lachen oder lächeln und ihre Tänzerin kaum noch mit einem finstern, halb abgekehrten Blicke ansehen. Auf dem Balle darf sich keine Spur von Fröhlichkeit zeigen, sie tanzen, als wenn sie zur Frohn arbeiteten, oder wie die Baugefangenen mit Schellen und Klötzen an den Beinen." (Schr., XXIII, S. 31.) Man sieht, wie unsympathisch diese unromantische, robustere Männlichkeit Tieck ist.

[10]) Vgl. oben, S. 48.

[11]) So Graf Pepoli und Cesare Caporale. Aber letzterer ist wiederum ein Dichter und darum ohnehin anders zu betrachten.

Denken zusammenhängt. Demnach ist es nicht erstaunlich, daß diese Renaissancemänner, hinter denen der Dichter nicht wie bei der Frau mit seinem Herzen und seiner Überzeugung steht, auch keine so ausgeprägte Eigenart wie jene aufweisen, sondern im allgemeinen in Wesen und Motiven mit Typen übereinstimmen, die auch Heinse und Meyer für das Jahrhundert bezeichnend erschienen.

Bei dieser Sachlage leitete sich für Tieck aus der Komposition des Romans eine Schwierigkeit her. Vittoria Accorombona, deren unendlich verfeinertes sittliches Empfinden wir kennen, findet in Bracciano den „Helden", den sie ihrer hohen Liebe für würdig hält[12]). Weil die große Frau den Herzog bewundert und ihn mit der ganzen Kraft ihrer über jede Zweideutigkeit erhabenen Seele inbrünstig liebt, in der Verbindung mit ihm volles Glück genießt, so drängte sich dem Dichter die zwingende Notwendigkeit auf, diesen Gegenstand ihrer Neigung als eine bedeutende, ihr ebenbürtige Persönlichkeit zu gestalten. Es lag aber, wie erörtert, gar nicht in seinem Vermögen eine positive, überragende, gute Männerfigur zu konzipieren, und den Reichtum seiner Individualität in ihr niederzulegen. Im Grunde entfernt sich denn auch, wie wir sehen werden, Bracciano nur unwesentlich von den übrigen Renaissancecharakteren, die Zeit und Milieu illustrieren. Indem aber Tieck der kompositionellen Forderung doch so weit als möglich Rechnung zu tragen suchte, bringt er Zwiespältigkeit und Unklarheit in das Bild des Edelmannes. Die indirekte Schilderung durch Drittpersonen, die ungewöhnliche Achtung, mit der ihm alle, selbst die zügellosen Verwandten begegnen, in erster Linie die begeisterten Worte der Vittoria rufen die dunkle Vorstellung hervor, daß man es hier mit einer singulären Kraft zu tun habe[13]). Die seigneurale Lebensführung und die Grandezza der Gebärde unterstützen diese Meinung. Aber der Kern und die wahre Natur seiner Größe gelangen nirgends zum Ausdruck. Abgesehen von ein paar vereinzelten Äußerungen, die geistige Freiheit und Verachtung der Konvention im Sinne seiner Geliebten Vittoria ver-

---

[12]) Vgl. oben, S. 89. „Der Held", Vitt, S. 59. So auch Fr. Th. Vischer, a. a. O., S. 11.

[13]) So wollte ihn Tieck wohl auch aufgefaßt wissen. „Dieser (Bracciano) ist auch nicht rein von schwerem Frevel, aber er ist eine bedeutende Kraft", sagt er zu Köpke, II, S. 176. Das ist er aber nur der Tendenz nach.

muten lassen [14]), ruht seine geistige Gestalt völlig im Dunkeln. Der „uomo singolare", den er der Tendenz nach vielleicht sein sollte, ist er auf jeden Fall nicht [15]).

Nachdem die grundsätzliche Einstellung, unter der die Männer in Tiecks Renaissanceroman betrachtet werden müssen, in Anschlag gebracht wurde, können wir mit der vergleichenden Analyse dieser Gestalten beginnen.

Heinse verkörpert sein Ideal des genialen „Kernmenschen", dessen Verwirklichung er dem Cinquecento zuschrieb, in einer einzigen männlichen Monumentalfigur, in Prospero Frescobaldi, der sich Ardinghello nennt. Die übrigen Männergestalten, Benedikt, Demetri, Tolomei, der Kardinal Ferdinand de Medici, Diagoras Ulazal, Florio Branca usw. sind von keinem Belang und nur schattenhaft umrissen [16]). Für Heinse, den „feinen Rousseauisten" [17]), ist das orientierende Wertprinzip und die letzte Wahrheit des Lebens die Natur, als Inbegriff aller triebhaft drängenden, schöpferischen, realen Kräfte des Daseins. Sie allein ist „heilig". Der Mensch lebt nur dann wirklich, wenn er die Natur in sich frei walten läßt, ungehemmt durch die Vernunft, „die ihm immer als ein tyrannischer Zuchtmeister zur Seite steht" [18]). Aber der Grad der den Einzelnen erreichbaren Vitalität ist ungleich bemessen. „Es kann eben keiner höher, als ihm die Flügel gewachsen sind." [19]) Darum ist „der Mensch von Natur der vollkommenste, der die mehrsten Kräfte hat" [20]). Und nach ihm ist „ein schwacher vollkommen, der seine Kräfte mehr ausübt" [21]).

---

[14]) So Vitt., S. 182: „Laß uns das Elend des Lebens ja nicht durch willkürliche Satzungen und Eigensinn, die sich Tugend nennen wollen, erhöhen." Und Vitt., S. 189: „Was ist das Geschwätz der Menge? das Lästern jener Moralisten, deren engherziges Gemüt niemals das Große begreifen kann?"

[15]) So urteilt auch Berend, a. a. O., V, S. 10 ff: Er „ist entschieden weniger gelungen . . . zum Übermenschen reichts doch nicht." Rehm, a. a. O., S. 172, ist natürlich anderer Meinung. Und Fr. Theodor Vischer, a. a. O., S. 11, sagt von Bracciano: „das ist ein Lump, kein Mann."

[16]) „Sie sind sehr blaß gehalten und dienen im Roman eigentlich nur dazu, mündliche und schriftliche Bekenntnisse der Hauptperson entgegenzunehmen", sagt Petitpierre, a. a. O., S. 11. Vgl. Nehrkorn, a. a. O., S. 11.

[17]) Heinses Briefe, Werke IX, S. 15.

[18]) Ard., S. 108.

[19]) Ard., S. 354.

[20]) Nachlaß, Heft 61, Bl. 7, Brecht, S. 120.

[21]) a. a. O., Brecht, S. 120.

Die gewaltige Anlage entscheidet in erster Linie über den Wert der Persönlichkeit. Für ein solches „starkes" Individuum ist dann „volle Existenz das höchste Gut in der Welt"[22]), d. h. die Ausübung und Ausbildung aller Kräfte und Möglichkeiten und zwar so, daß sich die verschiedenen Triebe nicht gegenseitig gefährden und zerstören, sondern daß sie in ihrer Totalität das Höchstmaß der Vollendung erlangen. Der „ganze Mensch" ist das Ziel, „der nicht alle seine Kräfte zu Springbrunnen vereinzelt"[23]). Heinses Individualitätsbegriff bemißt sich nach der „Kraft", dem „Kern", dem Material, nicht nach der Eigenartigkeit der Form.

Ein solch „ganzer Mensch" ist Ardinghello. Und zwar von vornherein. Er macht keine innere Entwicklung durch[24]). Seine Naturanlage ist so riesenstark und der Reichtum seiner Gaben so grenzenlos, daß er fast zu jeder Leistung befähigt erscheint. Virtuose in allen Leibesübungen[25]) wie in der Liebe, ist er auch Künstler und Philosoph, Ästhet und Erzieher, Brigant und Staatsmann, alles in allem der „uomo universale e singolare"[26]) des Cinquecento wie er im Buche steht[27]). Bei dieser Allseitigkeit kann sich Ardinghello natürlich nicht auf irgend einen bestimmten „Beruf" beschränken[28]). Je nach der Eingebung des Momentes schlägt er bald diese bald jene Saite an und genießt so im Vollgefühl seiner „Ganzheit" das Leben. „Genuß jedes Augenblickes, fern von Vergangenheit und Zukunft, versetzt uns

---

[22]) Ard., S. 159. Vgl. Nachlaß, a. a. O., Brecht, S. 120: „Die höchste Ausübung der Kraft, die den Menschen über andre Geschöpfe setzt, macht den edelsten Menschen."

[23]) Nachlaß, a. a. O., Brecht, S. 120.

[24]) Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 24.

[25]) Petitpierre, a. a. O., S. 8 ff., wo diese Eigenschaften genannt werden, Nehrkorn, a. a. O., S. 11.

[26]) Brecht, a. a. O., S. 52, u. XIII. „A. ist Soldat, Seemann, Musiker, Improvisator, Dichter, Maler, Ingenieur, Sprach- und Literaturkenner, Altertums- und Kunstfreund, Sammler, Philosoph und Aesthetiker, nicht zum wenigsten Liebhaber in allen Gestalten, ein Virtuos des galanten Abenteuers, Tänzer und Sportsmann, Hofmann, soweit ihm das seine Überzeugung erlaubt, praktischer und theoretischer Politiker, Historiker und theoretischer Pädagog."

[27]) Vgl. die berühmte Darstellung dieses Typus bei Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance, S. 139 ff., wo bekanntlich Leon Battista Alberti und Lionardo da Vinci als Musterbeispiele genannt werden. — Vgl. Rehm, a. a. O., S. 70 ff., der etwas gewaltsam eine Entwicklung in Ardinghello herstellt.

[28]) Ard., S. 353. Vgl. Edmund Rieß, Wilhelm Heinses Romantechnik, Weimar 1911, S. 82.

unter die Götter", schreibt er[29]). Jedoch ist er keineswegs ein weichlicher Schlemmer, denn „Genuß ist Frucht von Tat"[30]), erklärt Heinse. Höchste Aktivität, straffste Anspannung aller Energien verbürgt einzig die Glückseligkeit, in welcher das naturgemäße Dasein gipfelt[31]). Der Hedonismus Ardinghellos ist im Grunde nicht so roh, wie man auf den ersten Blick hin glauben möchte. Er läßt sich nicht einfach vom Strome des Lebens dahintragen, sondern „genießen" heißt für ihn: Realisierung aller, auch der höchsten Werte, welche das menschliche Dasein birgt. Er nennt sich einmal „einen Pilgrim, der nach dem Vortrefflichen auf Erden wandert"[32]). Sein rastloses Streben erhält sogar in einem gewissen Sinne faustische Färbung, wenn er in einer wundervollen italienischen Sommernacht die dem Menschen gesetzte Beschränkung der Erlebnismöglichkeiten beklagt: „Ach, ihr Götter, warum so einen kleinen Punkt uns zum Genuß zu geben, und nach den unendlichen Welten uns schmachten zu lassen! Wir sind wie lebendig begraben!"[33]) Wenn er auch kraft seiner universalen Talente sich auf fast jedem Gebiet zu betätigen vermag, so kennt er doch für die Lebenswerte eine sehr bezeichnende Gradabstufung. Höchste Seligkeit findet er allein „in der lebendigen Natur und Gesellschaft der Menschen; in wirklichem Kampf und Krieg, und Liebe und Friede mit denselben. Wir sind die Quintessenz der Schöpfung für einander; allein unsre Freunde und Feinde, und einer des andern Beute; sind für einander die höchste Sphäre zu handeln."[34]) Sein abenteuerlicher Wandel bezeugt dann deutlich, daß ihm dabei das erotische Verhältnis am wichtigsten ist, die Liebe in jener eigentümlichen Vermischung mit dem Ästhetischen, wie wir sie bei Fiordimona besprochen haben[35]).

[29]) Ard., S. 141.

[30]) Nachlaß, Heft 63, Brecht, S. 76.

[31]) Vgl. bes. Nachlaß, Heft 28, Brecht, S. 145.

[32]) Ard., S. 91.

[33]) Ard., S. 33.

[34]) Ard., S. 240/241.

[35]) Vgl. oben, S. 63. Es erübrigt sich, alle die verschiedenen Phasen von Ardinghellos Erotik zu analysieren. Jede der Frauen, mit denen er verkehrt, stellt eine bestimmte Stufe des Liebesgenusses dar. Seine Virtuosität in dieser Hinsicht ist unbegrenzt. Er liebt auch mehrere nebeneinander. „Wie, bin ich strafbar, daß ich mich mit dem Schönen zu vereinigen suche, wo ichs finde? Ist dies nicht der edelste Trieb unsres Geistes? ist der nicht ein Elender, ein von Gott Verworfner, der diesen Trieb nicht hat, nicht ausübt", sagt er. Ard., S. 111.

Die Kunst an sich folgt erst in zweiter Linie, und er begreift sie wiederum als vitalen, ja meist sinnlich-erotischen Reiz[36]). So gibt er seine künstlerischen Arbeiten auf, weil „Herz und Geist nach einer kräftigeren Nahrung trachten“[37]). Trotz seiner intensiven politischen Interessen beteiligt sich Ardinghello nur vorübergehend an der Wirksamkeit des Staates. Der bloße Besitz einer politischen Machtstellung kann ihm nichts sagen. „Herrschen ist Wohltun; alle andre Gewalt Tyrannei.“[38]) Weil ihn die unerquicklichen Zustände an den italienischen Höfen hindern, seine persönlichen Bestrebungen im Sinne seines platonischen Staatsideals zu verwirklichen, schlägt er die Aussicht auf einen florentinischen Ministerposten aus[39]).

Einzig verschlossen bleibt diesem sinnenfrohen Diesseitsmenschen naturgemäß die jenseitige Welt. Religiöse oder mystische Regungen fehlen ihm gänzlich. „Metaphysik hat Gott allein.“[40])

Für Ardinghello ist „volle Existenz“ die einzige richtunggebende Norm. Alles andere ist „im Grunde Wahn und bürgerliches Vorurteil“[41]), und bloß für den Pöbel da[42]). Er verkörpert am eindrücklichsten und konsequentesten den amoralischen Menschentypus Heinses, den wir schon bei Gelegenheit der Fiordimona skizzierten[43]). „Das Gesetz ist toll und thöricht, das ihm Eigenthum und freyen Gebrauch seiner Person abspricht; und er tritt es mit Füßen, sobald er kann.“[44]) Im Unterschied zu den mehr passiven, „still wie die Sonne wirkenden“ Frauen, liegt Ardinghello, wie dem Manne seiner Meinung nach überhaupt, „die Arbeit ob“. „Wir müssen alles erringen und erkämpfen, und Ihr strahlt nur um Euch: so liegt man Euch zu Füßen“, sagt er zu Lucinde[45]). In Verfolgung seiner Ziele schreitet der „Raubtier-

[36]) Vgl. Petitpierre, a. a. O., S. 8. Rehm, a. a. O., S. 76.

[37]) Ard., S. 240.

[38]) Ard., S. 300.

[39]) Ard., S. 162.

[40]) Ard., S. 332. D. h.: Für Ardinghello-Heinse ist Naturverehrung Religion. „Wer den reizbarsten, innigsten Sinn für die Schönheiten der Natur hat, ihre geheimsten Regungen fühlt, deren Mängel nicht vertragen kann, und denselben abhilft nach seinen Kräften: der übt aller Religionen Wahrstes und Heiligstes aus.‘ Ard., S. 332. Vgl. Nehrkorn, a. a. O., S. 15.

[41]) Ard., S. 130.

[42]) Vgl. oben, S. 63, das bekannte Zitat.

[43]) Vgl. oben, S. 62 ff.

[44]) Ard., S. 130.

[45]) Ard., S. 130.

mensch“ unbekümmert über Leben und Leiden der andern hinweg. Doch gibt er diese volle Freiheit nicht für allgemeingültig aus. Getreu dem Heinseschen Individualitätsbegriff liegt das Recht zu solchem Tun allein in der Kraft und in den persönlichen Bedürfnissen. „Jedes Wesen darf von Natur um sich greifen, so viel es Macht hat.“ [46]) Aber „der Starke und Tapfre hat zu mehrerm Recht, eben weil er weitre Bedürfnisse hat“ [47]). Sein Immoralismus ist die Gesinnung einer auserlesenen Aristokratie, deren Adelsbrief sich auf das Maß ihrer Vitalität beruft. Ardinghello dürfte in Wahrheit ein „König des Lebens“ heißen. Heinse hat keinen Grund die Ruchlosigkeit seines Renaissancemannes zu beschönigen. Er billigt sie nicht nur, sondern verherrlicht sie als Weltanschauung. Immerhin unterläßt er nicht, durch Benedikt die edle Grundlage Ardinghellos ausdrücklich zu unterstreichen. Jener schreibt, daß „er ohngeachtet seiner Leidenschaft doch den Kopf nicht verlor, und immer den Edelmuth im Grunde seines Herzens hatte“ [48]).

Mit dieser Figur schuf Heinse den allgemeinen Prototypus des amoralischen Renaissancemenschen. Indem er allerdings alle Züge und Möglichkeiten jener Epoche in ihr vereinigte und sie mit Eigenschaften, Talenten und Vorzügen überhäufte, wird sie ins Unwirkliche und Unmögliche idealisiert [49]). Ardinghello ist letztlich weniger eine künstlerische Gestalt als ein lebender Katechismus der Immoralität [50]). Heinse ist im Grunde wie sein Geschöpf kein eigentlich produktiver Künstler [51]).

---

[46]) Ard., S. 155.

[47]) Ard., S. 396. Noch in spätern Jahren, als sich Heinse mit Kant auseinandersetzte (Brecht, S. 64 ff.), schreibt er: „Wir finden also, daß die Moralität in ihrer höchsten Schönheit auf Empfindung beruht.“ Brecht, S. 148. Nachlaß, Heft 28.

[48]) Ard., S. 133.

[49]) Vgl. Brecht, a. a. O., S. XIII. Rehm, a. a. O., S. 75.

[50]) Etwa wie Max Stirners „Der Einzige und sein Eigentum“. Stirner verzichtet allerdings ganz auf eine dichterische Einkleidung, wie er auch Systematiker und nicht Aphorist wie Heinse ist. Daß er übrigens auch sachlich letzterem sehr nahe kommt, dürfte keines Nachweises benötigen (vgl. Brecht, a. a. O., S. 66). Er beschränkt sich allerdings fast ganz auf die formale Durchführung einer konsequenten Ich-Lehre. Die materialen Werte, wie z. B. den Genuß bei Heinse, berücksichtigt er kaum. Eine Untersuchung des gegenseitigen Verhältnisses wäre dankbar. Sätze wie: „Was du zu sein die Macht hast, dazu hast du das Recht.“ („Der Einzige“, herausgeg. v. Lauterbach, Reclam, S. 221.) „Der Tiger, der Mich anfällt, hat Recht, und Ich, der ihn niederstößt, habe auch

Tieck und C. F. Meyer aber, die beiden spätern Gestalter der Renaissance sind dies im vollen Sinne. Sie gehen daher nicht in erster Linie auf die möglichst allseitige Exemplifizierung der amoralischen Lebensdoktrin aus. Sie wählen nur die Hauptzüge des Jahrhunderts aus und beschränken sich in der Zeichnung der Figuren auf das Menschlich-Mögliche. Sie suchen den Charakter der historischen Darstellung strenger zu wahren, indem sie die realen Bedingungen jener Zeit, die geschichtlichen Mächte und Institutionen berücksichtigen. Das Menschentum der Renaissance wird daher nicht in einer summarischen Idealgestalt verkörpert, sondern es wird differenziert, die einzelnen Züge werden auf verschiedene Träger verteilt, von denen jeder eine bestimmte Nuance der Ruchlosigkeit vertritt . Mit dieser gemeinsamen Basis treten sie alle in Beziehungen zu Ardinghello, aber jeder für sich bildet gleichsam bloß eine vereinzelte Ausstrahlung jenes allseitigen Typus Heinses.

Tieck, der, wie wir wissen, kein Verhältnis zum Geist der Renaissance besitzt[52]), gelangt mit seinen Männern nirgends über die von Heinse entworfene sittliche Fessellosigkeit hinaus. Nur verurteilt er, wie wir gesehen haben, diese Gesinnung schärfstens und zeichnet seine „Ruchlosen" als Verbrecher.

Conrad Ferdinand Meyer aber bildet den Typus des Renaissancemannes in eigentümlicher Weise weiter aus. Er bemißt die Individualität nicht nach der vitalen Kraft, sondern nach der Eigenart der Form, nach dem persönlichen Gesetz, dessen Erfüllung oder Vernachlässigung über Wert und Schicksal des Menschen entscheidet. Gemäß diesem Begriff finden wir in seinen Novellen eine Stufenleiter von Individualitäten, welche anhebt mit Genußmenschen und Grausamen wie Don Giulio und del Guasto, dann über Zwischenglieder wie Ippolito d'Este hinaufführt zu den sachlich Orientierten wie Morone, Alfonso d'Este und Poggio, und auf deren höchster Sprosse schließlich der Marchese von Pescara steht, dessen Handlungen von der immanenten „Gerechtigkeit" gelenkt werden. Wir bemerken von Stufe zu Stufe ein Schwinden der vitalen Elemente, vom „König des Lebens" bis zu dem Ein-

Recht" (a. a. O., S. 223) usw. erinnern nicht nur dem Sinne, sondern auch der Formulierung nach an Heinse.

[51]) So meint auch Petitpierre, a. a. O., S. 26. K. D. Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik. Berlin 1901, S. 12.

[52]) Vgl. oben, S. 47. Vgl. Linden, a. a. O., 203.

samen, der „außerhalb der Dinge“ steht. An ihn fügen sich die rein symbolischen Figuren an, wie Ezzelin. Pescara stellt die Vollendung des amoralischen Menschentypus dar, von jeder Triebhaftigkeit gereinigt, einzig bestrebt, das Gesetz der Realität, das Notwendige zu erfüllen, überzeugt von der Gerechtigkeit des Schicksals[53]). Er läßt sich mit keiner Gestalt in Tiecks Roman irgendwie vergleichen. Wohl aber bestehen zwischen den übrigen Renaissancemännern Meyers und Tiecks Beziehungen, so daß wir sie in Gruppen einordnen können, welche ihrerseits, den allgemeinsten Grundzügen nach, in das angedeutete Verhältnis zu Heinses Ardinghello treten.

1. Der Ardinghellotypus.

Bei aller Vielseitigkeit Ardinghellos bilden doch sein unersättlicher Hedonismus, besonders im Liebesleben, und seine Rücksichtslosigkeit gegenüber der Umwelt, die hervorstechendsten Eigenschaften. Sowohl bei Tieck als auch bei Meyer stoßen wir nun auf Männergestalten, die in dieser Hinsicht Ardinghello als Gesamterscheinung am nächsten kommen. Es ist aber charakteristisch, daß diese von beiden Dichtern in den Hintergrund gedrängt werden und die niedrigste Einschätzung erfahren. Nach dem Grade ihrer Verworfenheit scheiden sie sich in zwei Reihen.

a) Don Pietro de Medici in der „Vittoria Accorombona“, der Bruder des Großherzogs Francesco, eröffnet die erste Reihe. Einen „Ruchlosen“ nennt ihn sein anderer Bruder Ferdinand ausdrücklich[54]), und Malespina sagt von diesem „wilden, ausschweifenden Mann, den Krankheiten ausgehöhlt haben, der in seiner Wut kaum einem Menschen gleicht: „Er herrscht dadurch, daß er gar kein

[53]) Wir stimmen allerdings mit Baumgarten, a. a. O., S. 116, überein, daß Pescara an dem Fehler leidet, niemals im Sinne der „Gerechtigkeit“ handeln zu können. Er erörtert bloß das Problem. Meyer schreibt übrigens selber einmal (Frey, Meyers Briefe, II, S. 147), daß ihn „das Fehlen der Handlung“ im „Pescara“ beunruhige. Die „zwei Seelen“ in seiner Brust beeinträchtigen die Einheit der Gestalt. Linden, a. a. O., S. 77, sieht in Jenatsch den bedeutendsten Vertreter des Renaissancemenschen bei Meyer, eine durchaus falsche Auffassung dieses Charakters. Die Tragik des Bündners beruht gerade darauf, daß er seines hohen Zieles wegen w i d e r sein eigenes Gewissen handeln m u ß, und darum als ein Schuldiger stirbt. Das ist Barock. Renaissance ist Pescara, für den die Gewissenspflicht der Treue gar nicht in Frage kommt.

[54]) Vitt., S. 156.

Hehl hat, wie er keine Rücksichten kenne und sich alles für erlaubt halte.“ [55]) Tieck schildert ihn folgendermaßen: „Blaß und abgezehrt, wie er war, so ein irres Feuer auch aus seinem unstet rollenden Augen blitzte, so erkannte man doch die edle Grundgestalt der Mediceer in seinem Angesicht.“ [56]) Gerade die Betonung des ursprünglichen Adels zeigt, daß wir es hier mit einem Ardinghello im Urteile Tiecks zu tun haben. Allerdings läßt ihn Tieck, der ja den Immoralismus als Lebensanschauung gar nicht kennt, seine Zügellosigkeit begründen mit seiner sozialen Stellung als Angehöriger eines erlauchten Hauses. „Und das ist auch das größte Vorrecht unseres Standes,“ erklärt Pietro, „daß wir nicht, wie die kümmerlichen Menschen dunkler Geschlechter, nach Form und Recht zu fragen brauchen“ [57]). Der Aristokratismus Heinses wird hier veräußerlicht. Pietro kennt keine Grenzen für seine Begierden, „immerdar in Zorn, Lust und Mordgier entbrannt“ [58]), räumt er jedes Hindernis aus dem Wege. Mit „Buhlerinnen alles Gelichters“ bringt er die Zeit zu [59]). Aber, für Tieck bezeichnend, ist er dann doch wieder in einem Punkte konventionell gebunden. Was er sich selbst erlaubt, will er seiner gleichgearteten Gemahlin Eleonore nicht zugestehen. Die Frau darf sich die Freiheit des Mannes nicht anmaßen. „Ich dulde diesen Schandfleck unseres Hauses nicht länger!“ [60]) ruft er und ermordet sie höchsteigenhändig. „Mit Blut hat er das, was diese ruchlosen Männer ihre Schande nennen, rein gewaschen.“ [61])

Diesem Medicäer entspricht bei C. F. Meyer Don Giulio d'Este, „das schöne Laster“ [62]). So völlig verdorben wie Pietro zeichnet Meyer diesen Typus allerdings doch nicht, schon weil er ihm viel objektiver gegenübersteht. Zwar verspottet die Größe seiner Frevel auch „jeden menschlichen Maßstab“ [63]), aber die edle Grund-

[55]) Vitt., S. 139.
[56]) Vitt., S. 145.
[57]) Vitt., S. 146.
[58]) Vitt., S. 156.
[59]) Vitt., S. 156.
[60]) Vitt., S. 145. Es ist offensichtlich, daß Tieck dadurch die Rechtlosigkeit der Frau, die Zwiespältigkeit der Gesellschaftsmoral, die nur die Frau einschränkt, illustrieren will. Gerade gegen eine solche Auffassung lehnt sich ja dann Vittoria Accorombona mit aller Kraft auf. Für Pietro scheint allerdings eine solche Konvenienz nicht ganz dem übrigen Charakter entsprechend.
[61]) Vitt., S. 156.
[62]) „Angela Borgia“, S. 45.
[63]) „Angela Borgia“, S. 45.

lage tritt deutlicher zu Tage. Selbst der ihn wütend hassende Bruder Ippolito weiß, „daß dieser trotz seiner Übertretungen eine innerlich unverfälschte und wahrhafte Natur geblieben“ ist[64]). Das Symbol der leuchtenden Augen, die selbst die keusche Angela verführen, drückt dies besser als alle Worte aus. Giulio verschwendet „den Reichtum seines Daseins wie ein Unsinniger“[65]), wie ein „Rasender wechselt er Mund und Becher“[66]), er jagt von Bacchanal zu Bacchanal, aber über seinem ruchlosen Leichtsinn liegt der verklärende Schimmer einer knabenhaften Anmut. Er vergießt so viel Blut, daß es „ihm von den Händen träufelt und seine Fußstapfen füllt“[67]), aber nur „wenn ein Lästiger sein Vergnügen stört“[68]), nicht aus bloßer Mordgier. Seine Genußsucht ist Rausch und Taumel, Selbstbetäubung, denn in seinem Innersten findet er „diese ganze Welt abscheulich und hassenswert, wenn ich nicht trunken bin oder einen Frauenmund küsse“, wie er selbst gesteht[69]). Daß gerade dieser „König des Lebens“, dieser erotische Genüßling durch die Nacht des Leidens zur Erkenntnis eines neuen, geistigen, „guten und gerechten“ Daseins geführt wird[70]), bedeutet die tiefsinnigste Absage Meyers an das ganze Geschlecht der rücksichtslosen und sinnenfrohen Ausbeuter des Lebens, die endgültige Verurteilung der „dumpfen Lust“, die völlige Negation des Heinseschen Ideals, hundert Jahre nach seiner Verkündigung.

b) Noch um einen Grad tiefer auf der Skala der Ruchlosigkeit steht eine zweite Abart des Ardinghellotypus, in der „Vittoria Accorombona“ vertreten durch den Grafen Luigi Orsini. Vittoria vergleicht ihn bezeichnenderweise mit dem „verruchten“ Cesare Borgia[71]). Tieck findet kaum Worte genug, um das „Wilde, fast

---

[64]) a. a. O., S. 77.

[65]) a. a. O., S. 154.

[66]) a. a. O., S. 50.

[67]) a. a. O., S. 49.

[68]) a. a. O., S. 49.

[69]) a. a. O., S. 52. Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 49. „Meyers Giulio ist ein dekadenter Wüstling: Typus Oskar Wilde. Sein Leichtsinn ist die Maske verzweifelter Angst: er betäubt die Furcht vor der Wirklichkeit und doch ersehnt er Wirklichkeit.“

[70]) „Angela Borgia“, S. 235.

[71]) Vitt., S. 62. Man erinnert sich daran, daß auch Heinse ursprünglich gerade Cesare Borgia zum Romanhelden wählen wollte. Ard., Kritischer Anhang, S. 412 ff. Vgl. Brecht, a. a. O., S. 169.

Tierische“ [72]) seiner Leidenschaften zu kennzeichnen. Die reine und stolze Accorombona entflammt seine rasendsten Begierden, ein typisches Moment, das er mit allen diesen Renaissancebösewichtern teilt, sowohl dem Kardinal Farnese als auch Meyers Ippolito d'Este. Seine Liebeserklärung lautet roh genug: „Der Teufel, der mich in Glut für Euch entzündet hat, wird mir auch Mittel und Wege zeigen, Euch zu besitzen. So oder so müßt Ihr die Meinige werden.“ [73]) Von einer versteckten edleren Ader, wie noch bei Pietro de Medici, findet sich bei Orsini keine Spur. Charakteristisch ist, daß auch er kraft seines adligen Standes eine Sonderstellung einzunehmen glaubt [74]). Seine souveräne Verachtung des einfachen Mannes wird an seiner Behandlung des braven Caporale sichtbar. Durch eine sittsame Gattin zeitweilig besänftigt [75]), bricht seine zügellose Natur bei Gelegenheit des Adelsaufstandes in Rom neuerdings hervor. Wie ein blutdürstiges Tier durchrast er die Straßen der Stadt, erbarmungslos jeden Gegner niedermetzelnd [76]). Aus dem Kirchenstaate verwiesen, schlägt er sich zu den Briganten, und lebt nun vollends im Sinne Ardinghellos als „Raubtiermensch“. Er ist es denn auch, der, im Begriffe als venezianischer Heerführer nach Korfu zu ziehen, die Witwe Vittoria in Padua durch seine Spießgesellen ermorden läßt, wobei ihn neben der persönlichen Rache des verschmähten Liebhabers auch gemeine Geldgier bestimmt [77]). Daß er am Schlusse fast wie ein Held stirbt, wirkt allerdings wie eine der häufigen ironischen „Wendungen“ Tiecks [78]), erklärt sich aber aus

[72]) Vitt., S. 104. Gerade diese Gestalt zeigt, wie keine andere, daß ein solcher Mensch Tieck psychologisch gar nicht verständlich ist. Die fast fratzenhafte Häufung von sinnloser „Wut“, Blutdurst, Mordgier ist zweifellos einfach literarisches Erbgut. Die realpsychischen Antriebe werden uns so wenig wie dem Dichter klar.

[73]) Vitt., S. 68.

[74]) Vitt., S. 67. „Ich, aus einem der ältesten Häuser, reich, von Einfluß‘ etc.

[75]) Leonore Savelli. Vitt., S. 170.

[76]) Vitt., S. 226.

[77]) Virginio, der Sohn Braccianos will ihm einen Teil des Vermögens abtreten, wenn er Vittoria um ihren Besitz bringen kann, oder wenn durch ihren Tod der Erbgang eröffnet wird. Vitt., S. 273.

[78]) So sieht Berend die Sache an. a. a. O., V, S. 10.

dem engen, hier etwas unfreien Anschluß an die historische Überlieferung [79]).

Einem Nachfahren dieser Tieckschen Gestalt begegnen wir in C. F. Meyers Don Juan del Guasto, dem Neffen Pescaras. Einen „Don-Juantypus" nennt ihn der Dichter selbst einmal [80]). Meyers plastischer Stil läßt den „Raubtiermenschen" schon in der äußeren Erscheinung erkennen. „Das schöne Profil bekam einen Geierblick und den immer schärfer sich biegenden Umriß eines Raubvogels", heißt es [81]). Er verführt die arme Julia Dati mit „falschen Gelübden und Eiden" [82]) und verschmäht nachher die Gefallene, weil „ihm, wie jedem Manne, eine Unschuldige zur Braut gezieme". Der „Ruchlose" [83]) begründet diese Handlungsweise mit seinem „Kriegsrecht". „Denn Krieg ist zwischen dem männlichen Willen und der weiblichen Unschuld. Ich versuchte sie ja. Warum widerstand sie nicht?" [84]) Das entspricht zweifellos Heinses „bellum omnium contra omnes" [85]). Die kühle Überlegenheit, mit welcher Pescara auf das Schachbrett der hohen Politik herabschaut, tritt bei del Guasto in einer niedrigeren Form auf. Das grausam-ironische Spielen mit Menschen und Schicksalen ist ihm aufregender Nervenkitzel. Dieses „Liebkosen, Unterjochen und Wegwerfen, wie die Katze mit der Maus" [86]), wirkt als Stimulans für den reizvollen Lebensgenuß. Auch sonst wird seine Herzlosigkeit und Grausamkeit betont, so wenn berichtet wird, daß er einst das Haus über den Köpfen säumiger Soldaten anzünden ließ [87]). Sein spanisches Blut deutet auf den nämlichen Zug hin, wie ja Meyer häufig die Nationalität als Symbol für bestimmte Eigenschaften benutzt [88]). Wie Luigi Orsini beruft sich del Guasto stolz auf seine

[79]) Wie die fast wörtliche Übereinstimmung mit Stendal zur Genüge beweist. Vgl. S. 24 ff. der zitierten Ausgabe v. „Vittoria Accoramboni".

[80]) Frey, Meyers Briefe, II, S. 144.

[81]) „Die Versuchung des Pescara", S. 66. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 156.

[82]) „Pescara", S. 70.

[83]) So nennt ihn Victoria, „Pescara", S. 70.

[84]) a. a. O., S. 70. Vgl. Linden, a. a. O., S. 101.

[85]) Nachlaß, Heft 63, Bd. 2, bei Brecht, a. a. O., S. 76. Vgl. Ard., S. 395: „Deswegen ist der Stand der Natur ein Stand des Krieges."

[86]) „Pescara", S. 68. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 89 ff.

[87]) „Pescara", S. 66. Wie bekannt, übertrug Meyer diesen Zug von dem geschichtlichen Pescara auf seinen Neffen. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 91.

[88]) So die germanische für die sittliche Gebundenheit. Vgl. oben, S. 51. und Kalischer, a. a. O., S. 83. Hier ist die Grausamkeit als typisch spanische Eigenschaft aufgefaßt. Vgl. Kalischer, S. 91.

adlige Abstammung[89]). Das unbestechliche, gerechte Urteil seines Oheims Pescara räumt ihm zwar ein, daß „er freilich durch seine Vermessenheit und Begabung in der Welt die höchsten Stufen erreichen" werde[90]), aber es läßt ihn wissen: „Treue am Fürsten ist die einzige Tugend, deren Ihr zur Not fähig seid, und der letzte Ehrbegriff, der Euch übrig bleibt."[91]) Das ist eine unverkennbare Degradation, wie schon E. Kalischer fein auseinandergesetzt hat[92]). Die „höchste Tugend" bleibt ihm versagt. So aber werden seine „grausamen Triebe wenigstens der irdischen Gerechtigkeit dienen"[93]), nicht aber jener, welche Pescaras Denken erleuchtet. Del Guasto wird einer geringeren Menschenart beigezählt[94]).

Wie Luigi Orsini schließlich offen zu den Banditen übertritt, so gruppieren sich auch die übrigen Räuber und Freibeuter in den Renaissancedarstellungen Tiecks und Meyers zu den Abkömmlingen Ardinghellos, der sich ja ebenfalls zeitweilig als Korsar betätigt. In der „Vittoria Accorombona" bilden diese Figuren, Marcello, der Bruder der Heldin, Pignatello, Ubaldi, Antonio, Strada, Pitigliano, die Hefe der „Ruchlosen", deren Unmenschlichkeit nicht mehr zu überbieten ist. Sie sind unter sich kaum mehr individualisiert, sondern treten meist als Gesamtheit auf. Nur Ascanio, Piccolomini und Montemellino stechen durch eine edlere Anlage hervor. Diesen von der Gesellschaft Ausgestoßenen, die bald auf eigene Rechnung, bald im Solde eines Mächtigen „arbeiten", stellen sich die Mietlinge des Kardinals Ippolito in der „Angela Borgia", seine „sieben Todsünden" genannt[95]), würdig zur Seite. Nur die drei Schlimmsten unter ihnen, Kratzkralle, Drachenbrut, Firlefanz werden leibhaftig vorgeführt, aber ihre Geldgier und ihre scheußliche Blendung Don Giulios illustrieren den Charakter des ganzen Gelichters zur Genüge[96]).

[89]) „Pescara", S. 69: „Ich rede nicht von dem Unterschiede des Blutes eines Avalos und einer Dati" usw.

[90]) a. a. O., S. 127.

[91]) a. a. O., S. 141.

[92]) Kalischer, a. a. O., S. 81.

[93]) „Pescara", S. 142.

[94]) Gerade der Umstand, daß die Quellen del Guasto gar nicht als einen außerordentlichen Bösewicht darstellen, beweist die bewußte künstlerische Absicht Meyers, diese niedrige Abart des Renaissancemenschen als Gegensatz zu Pescara vorzuführen. Vgl. Blaser, a. a. O., S. 96.

[95]) „Angela Borgia", S. 55.

[96]) a. a. O., S. 91 ff. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 174.

2. Der Kardinal.

Zu den eigentümlichsten Erscheinungen der italienischen Renaissance gehören diejenigen Gestalten, welche trotz ihrer amoralischen und weltfreudigen Gesinnung als Diener und Würdenträger der Kirche Jesu Christi, der die „Welt überwunden hat", amtieren. Der Gegensatz zwischen ihrem Kleid, ihrer Stellung als Glieder der „Gemeinschaft der Heiligen" und ihrer tatsächlichen Weltanschauung und Lebensführung hebt ihre „Ruchlosigkeit" in ein doppelt scharfes Licht. Menschen wie Alexander VI., Julius II. und Leo X. wirken darum so ungeheuerlich und seltsam, weil ihr Denken und Tun das krasse Gegenteil dessen vorstellt, was die ecclesia triumphans und der Heiland, dessen Nachfolger sie sich nennen, als Gottes ewige Gebote verkünden. Die Übergangszeit, die Vermischung zweier grundverschiedener Daseinsauffassungen, gewinnt in ihnen den denkbar extremsten Ausdruck.

Dieser erstaunliche Kontrast mußte sich einem Dichter zur Gestaltung geradezu aufdrängen. So skizziert denn auch schon Heinse flüchtig eine solche Figur. Der Kardinal Ferdinand de Medici [97]) umwirbt leidenschaftlich Fiordimonen, die ihm, wie auch seinem Neffen, nach Benedikts Bericht [98]) wahrscheinlich Gehör geschenkt hat. Ardinghello sticht die beiden bei ihr aus, was sie veranlaßt, ihm nachts aufzulauern. Er tötet aber den Neffen und verletzt den Kardinal [99]).

Daß Tieck diesen Typus zum Hauptrepräsentanten des „dunklen Hintergrundes" in seinem Renaissancegemälde wählt, kann nicht verwundern. Das Zeitalter des Verfalles wird durch nichts besser verdeutlicht als durch den abtrünnigen Hüter der „heiligsten Güter", die Entgöttlichung der Wirklichkeit, welche der Dichter dartun will, versinnbildlicht sich am eindrücklichsten durch den gleißnerischen Priester, der seine geweihte Sendung vergißt und durch seine Leidenschaften ins „Nichtige" geworfen wird [100]). Schon dem Abt Ildefons im „Griechischen Kaiser" wird

---

[97]) Es ist merkwürdigerweise die nämliche historische Figur, die dann in Tiecks „Vittoria Accorombona" als frommer und asketischer Kirchenfürst auftaucht.

[98]) Ard., S. 383.

[99]) Ard., S. 381. Petitpierre, a. a. O., S. 52 ff., verfolgt die Nachwirkung dieser Szene in Woltmanns „Memoiren des Freiherrn von S-a", und Laubes „Poeten".

[100]) Vgl. oben, S. 34. „Hexensabbath", Schr., XX, S. 310.

eine zweideutige Rolle zugedacht, doch tritt er nicht weiter hervor. Im „Hexensabbath", den wir, wie erörtert[101]), in gewissem Sinne als eine Vorstufe zur „Vittoria Accorombona" betrachten dürfen, treffen wir dann die scharf umrissene Zeichnung eines solchen „ruchlosen" Geistlichen.

Der Dechant Marck gehört nur noch äußerlich der Kirche an, deren Lehren er von der Kanzel herab verkündet. Innerlich hat er sich von allen dogmatischen Vorurteilen befreit und sie in ihrer Relativität durchschaut. „Alles in der Welt ist wahr, und alles unwahr", erklärt er[102]). Sein religiöser Standpunkt ist ein unabhängiger, rein philosophischer. „Dasjenige, was in unserer Religion das Göttliche, Wahre, Ewige ist, war schon da, bevor die Menschen noch von Christentum oder Christus wußten."[103]) „Mag der Haufen, der gemeine Mann, der Arme an der toten Lehre, dem Buchstaben haften"[104]), ihm, dem „Höherstehenden, dem Begünstigten, dem die Binde von den Augen fiel"[105]), ist es klar, daß das religiöse Geheimnis nur individuell erlebt werden kann. „Der versteht das Wundervolle nur, der im verschlossenen Busen die Erklärung schon hinzu bringt."[106]) Den „zünftigen Priester, der nichts Höheres kennt als den Zehnten und die Beisteuer, die ihm aus Beichtehören und Messelesen erwächst", verachtet er[107]). Man sieht, er ist der vollkommene Lebensaristokrat, und die dazu gehörende Herrenmoral fehlt ihm auch nicht. Er stimmt wörtlich mit Ardinghello überein, wenn er sagt: „Gesetz und Schranke dient nur, den Pöbel abzuhalten"[108]). Wie jenem ist ihm „volle Existenz" das höchste Gut: „Nur (wir) die Auserwählten haben den Mut, das ganze Leben in allen seinen Kräften zu erfassen, und niemals nach Reue, Vorwurf, und allen den Armseligkeiten zurück zu blicken."[109]) So muß er bekennen: „Mein

[101]) Vgl. oben, S. 36.

[102]) „Hexensabbath", Schr., XX, S. 242.

[103]) a. a. O., S. 240.

[104]) a. a. O., S. 239.

[105]) a. a. O., S. 239/240.

[106]) a. a. O., S. 240.

[107]) a. a. O., S. 239.

[108]) a. a. O., S. 240. Ard., S. 110: „Warum sollen wir uns von Gewohnheiten und Gesetzen im Zaum halten lassen, die bloß für den Pöbel sind, eben weil er Pöbel ist, der sich nicht selbst regieren kann." Dies sagt zwar Fulvia, ist aber völlig Ardinghellos Meinung, wie schon aus Heinses Nachlaß, Heft 63, Bd. 2, Brecht, S. 76, zu ersehen ist. Ferner vgl. Ard., S. 130.

[109]) Schr., XX, S. 240.

Stand, mein Gelübde, alte Satzungen und Vorurteile, der Aberglaube und die Unvernunft haben mich, wenn ich mich allem diesem fügen will, auf immer elend gemacht und mein Dasein vergiftet. Genuß und Schönheit, Natur und Wahrheit, Kunst und Einsicht werden mir zum Fluch, wenn ich mich diesen Einrichtungen einer längst rasend gewordenen Welt fügen will.“ [110]) Aber der Dechant, der als gebildeter Lebemann in dem schöngeistigen Kreise der Denisel verkehrt, ist ein Heuchler. Es fällt ihm gar nicht ein, durch seine Ansichten die Gesellschaft zu brüskieren und sich einer Gefahr auszusetzen. „Man verletze nur nicht den Schein, man fordre das öffentliche Urteil nur nicht heraus“, heißt seine Maxime, „das ist die Kunst des Lebens, alles mit einander auszugleichen.“ [111]) In leidenschaftlicher Liebe zu der schönen und geistvollen Katharina Denisel entbrannt, sucht er sie für eine heimliche und illegale Verbindung mit ihm zu gewinnen. Wie Heinses Fiordimona verlangt er dabei nicht einmal der einzig Begünstigte zu sein. „Wie könnte ich verlangen, daß Ihr für mich allein Augen und Sinn haben solltet? daß Euch nicht andere, Jüngere und Schönere auch gefielen?“ [112]) Ihre energische Absage schüchtert ihn keineswegs ein. Mit berechnender „Schlangenklugheit“ wartet er die Gelegenheit ab, welche das Geschick der armen Frau in seine Hände legt. Als Mitglied des Ketzer- und Hexengerichtes gelangt er in den Besitz der Papiere des verbrannten waldensischen Eremiten Robert, des einstigen Geliebten der Denisel [113]), durch welche diese schwer kompromittiert wird. Zynisch eröffnet er ihr seine Bereitwilligkeit, den Prozeß niederzuschlagen, falls sie ihm dafür ihre Gunst verkaufen wolle [114]). Wie Katharina jedoch auch dieses Anerbieten ausschlägt, übergibt er die Akten dem wahnwitzigen Bischof [115]), der die schöne „Hexe“ eiligst auf den Scheiterhaufen bringt. Der Dechant aber wird ob seiner Ruchlosigkeit von Reue und Gewissensbissen zermürbt und endigt im Wahnsinn, als er erfährt, daß die Hingerichtete seine Schwester und die ebenfalls verbrannte Gertrude seine leibliche Mutter war.

[110]) „Hexensabbath“, Schr., XX., S. 241.

[111]) a. a. O., S. 242.

[112]) a. a. O., S. 244.

[113]) Vgl. oben, S. 78.

[114]) a. a. O., S. 330.

Würde nicht Gesinnung und Tun dieses Menschen schon an sich das Renaissancemäßige verraten, so ergibt sich dies durch seine ausdrückliche Berufung auf den Geist des neuen Italiens. „Ihr kennt und wißt von den Italiänern", erläutert er seine Anträge Katharinen gegenüber[116]): „Wohin ich blicke, hat sich der denkende Priester, der Papst auf seinem Thron, der Bischof, sowie der einsame Mönch, alle haben sich diesen strengen Satzungen entzogen[117]) . . . Das alte Regiment der Geistlichkeit ist zu Ende, und wenn sie sich nicht der Welt bequemt und nach ganz andern Grundsätzen handelt, so muß ihre Macht in allen Ländern zerbrechen. Die Bücher und Erzählungen des Boccaz, so wie vieler andrer hellen Köpfe, haben allenthalben Eingang gefunden."[118]) Keine andere Gestalt läßt Tieck früher oder später so offen eine amoralisch-hedonistische Gesinnung aussprechen.

Wie die Katharina Denisel sich zur Vittoria Accorombona verhält, so verhält sich der Dechant Marck[119]) zu dem Kardinal Farnese in Tiecks letztem Roman. Der Typus des „gleißenden Priesters" wird mit ihm in die gemäße Atmosphäre der italienischen Renaissance versetzt. Die Umrißlinien des Charakterbildes werden vergrößert und in den Aspekt historischer Bedeutung gestellt.

Farnese[120]) trägt den Purpur nur als ein offizielles, standesgemäßes Amtskleid, das leider gewisse konventionelle Verpflichtungen mit sich bringt. „Wäre ich nicht ein Verpflichteter meines Standes, so würde ich Vittorien freien Sinnes meine Hand anbieten"[121]), heißt seine Entschuldigung für seine illegale Werbung. Sein Priestertum und seine Eigenschaft als Würdenträger der Kirche Christi besitzen für ihn keine innerlich bindende Bedeutung. Nicht nur mangelt ihm jede Spur von Religiosität, sondern sein ganzes Wesen, sein Denken und Handeln steht im stärksten Wider-

---

115) a. a. O., S. 362.

116) „Hexensabbath", Schr., XX, S. 239.

117) a. a. O., S. 241.

118) a. a. O., S. 233.

119) So nennt ihn Tieck meist. Es ist nicht ganz klar, ob dies sein Vorname sein soll, denn als bürgerlicher Name, den er von seinem Pflegevater übernommen, wird später Dubos angegeben. (a. a. O., S. 451.) So bezeichnet ihn auch der Küster. (a. a. O., S. 277.) Auf jeden Fall bleibt dann die Orthographie mit ck merkwürdig.

120) Eine historische Persönlichkeit, Enkel Pauls III., 1519—1589. Vgl. Berend, a. a. O., VI, S. 263. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 175.

121) Vitt., S. 81.

spruch zu den moralischen Prinzipien des Christentums. Er ist durchaus vollendeter Weltmann, feingebildet und von mannigfaltigen künstlerischen Interessen. An den poetischen Akademien der Accorombona, sowie an den sonstigen Anlässen der römischen Gesellschaft nimmt er lebhaft Teil. In seinen prachtvollen Palästen[122]) führt er ein fürstliches und pomphaftes Dasein[123]). Sein aristokratisches Selbstgefühl verbirgt er nie, aber wie bei allen diesen Tieckschen Personen ist dies nicht Bewußtsein seines persönlichen Wertes, wie bei Ardinghello, sondern legitimer Geburtsstolz. Mit grenzenloser Verachtung blickt er auf „armutselig entsprossene" Leute herab, auf Papst Pius V. und auf Montalto. „Dieser kriechende, träge Esel aus der Mark," spottet er über letzteren, „der in seinen Gebärden noch immer den Bettel seiner Eltern zur Schau trägt, der noch immer die Sprüchwörter der Kärrner und Viehtreiber von dort im Munde führt."[124]) Die strengen sittlichen Ansichten der Matrone Julia schilt er „kleinbürgerlich". „Hoheit und Glanz versiegelt jede Lippe."[125])

Farnese ist zweifelsohne ein „Gesetzloser" reinsten Wassers. Er kennt keine moralischen Hemmungen, aber er erscheint uns nicht mehr als eine ungebrochene Genuß- und Machtnatur wie Ardinghello und die ihm entsprechenden Typen. Seine Psyche trägt vielmehr den deutlichen Stempel der Zwiespältigkeit. Der brennenden Leidenschaftlichkeit steht ein kalter, berechnender Verstand gegenüber. Tieck kommt hier im Psychischen, anders als im Moralischen, über Heinse hinaus. Er intellektualisiert den Renaissancemenschen. Farnese läßt sich von seinen Trieben und dem äußern Reiz nicht hinreißen, sondern er überlegt kühl und scharfsinnig die zum Ziel führenden Wege und Umwege, er spannt die Fäden eines verborgenen Netzes und spielt seine Karten so aus, daß er die Befriedigung seiner Gelüste mit fast mathematischer Sicherheit erreicht. Er heuchelt die unmöglichsten Gefühle und die überzeugendsten Schmeicheleien, um Personen seinen Zwecken

[122]) Caprarola z. B. wird häufig erwähnt. Die Zeichnungen der dortigen Fresken von Zuccheri sendet er sehr absichtlich der Vittoria nach Tivoli. Vgl. Vitt., S. 21.

[123]) Vgl. die Schilderung, die er von der Zukunft der Vittoria entwirft, falls sie seine Geliebte werden will.

[124]) Vitt., S. 106.

[125]) Vitt., S. 81.

dienstbar zu machen[126]). Betont wird seine Beherrschtheit, die überlegene Gefaßtheit, mit der er allen Zufälligkeiten des Lebens begegnet. Er ist berühmt dafür, „daß er nie, auch bei den größten Vorfällen des Lebens, in Verlegenheit gerät“[127]). Ein einziges Mal verläßt ihn seine Haltung, wird die darunter versteckte Glut sichtbar. Als Julia ihm die Verlobung ihrer Tochter mit Peretti mitteilt. „Er stand auf“, heißt es da, „stampfte mit den Füßen und knirschte mit den Zähnen. „Ich dachte,“ fing er wieder an, „Ihr würdet als eine verständige, erfahrene Frau, meine Vorschläge reiflich erwägen, — aber nein, auch sie ist eine gackernde tugendhafte Gans, wie die übrigen schwatzenden regelrechten Maschinen.““[128])

Zwei Grundtendenzen bedingen sein Tun: Machtgier und Liebe. Erstere wirkt sich in seiner politischen Tätigkeit aus, welche vornehmlich seinen Lebensinhalt bildet. Aber was ihn beseelt, ist natürlich nicht das triebhafte Heinsesche Streben nach Macht, um des Genusses willen. Seine Sucht ist sowohl äußerlicher als auch intellektualisierter. Er jagt ehrgeizig nach den höchsten Stellen und Würden, die die Welt zu vergeben hat, und das Herrschen und Regieren, das Spielen-Können mit Menschen und Dingen ergötzt seinen Geist. An dem Schwankenden, Unsichern und doch wieder irgendwie zu Beeinflussenden politischer Kombinationen, an dem Gefahrvollen und doch Erfolgverheißenden geheimer Intrigen findet er einen sublimierten intellektuellen Genuß. Ein Charakterzug, den dann die spätern Renaissancetypen C. F. Meyers besonders ausgeprägt zeigen.

Er plant und wirkt, intrigiert und spioniert mitten in dem wirren Getriebe endloser Parteikämpfe und wechselnder Machtverhältnisse des Kirchenstaates und der pontifikalen Hierarchie. Er berichtet von seiner Situation: „Handeln irgend andere Mächtige gegen uns, offen oder unter der Hand, so entstehen Hemmungen, Widersprüche, wir gehn vorwärts, kämpfen, und plötzlich fühlen

---

[126]) Charakteristisch ist z. B. seine Behandlung Caporales. Dieser berichtet, Vitt., S. 83: „So gleißend wie möglich hat er mir alles eröffnet, in wehmütiger Stimmung, indem er mir oft, als seinem intimsten Freunde, die Hände drückte und mich beim Abschiede noch herzlich umarmte, mir in den größten Lobeserhebungen von meinem ungeheuren poetischen Talente sprach, das alle jetzigen Dichter weit überrage . .“ usw.

[127]) Vitt., S. 106.

[128]) Vitt., S. 107.

wir uns gelähmt und ohnmächtig, weil ein heftiger Schlag blitzschnell von einem Orte herkommt, wo wir es am wenigsten vermuten konnten.“ [129]) Tieck, der für politische Probleme kein Verständnis besaß, läßt ihn bezeichnenderweise nie eine sachlich orientierte Tätigkeit entfalten. Farnese arbeitet nicht für die Interessen des politischen Systems, dem er angehört, sondern nur für seine persönlichen. Sein Ziel ist die Tiara. Schon beim letzten Konklave hat er, der „Despot“, wie die andern Kardinäle ihn nennen [130]), viele Stimmen auf sich vereinigt (Wahl Gregors XIII.). In einer Unterredung mit Julia entschlüpft ihm das verhüllte Geständnis, daß er in Kürze auf „einem andern Platze stehen könne“ [131]). Insofern weicht er von dem patriotischen Macchiavelli ab. Allein sonst, zur Verwirklichung dieses Zweckes bedient er sich aller Mittel, die jener dem Fürsten und Staatsmanne empfahl. „Der Kluge,“ sagte er einmal, „wird alle die Vorteile ergreifen und für sich benutzen, die sich rechts und links neben ihm zeigen.“ [132]) Viel ist es ja nicht, was Tieck von seinen politischen Aktionen erwähnt, aber das Wenige ist vielsagend. Er hält Räuberbanden in seinem Solde, um mißliebige Gegner aus dem Wege zu räumen [133]). Um den Medicäern, die mit Borromeo und Montalto der streng gesinnten Gegenpartei angehören, „einen empfindlichen Schlag beizubringen“ [134]), läßt er seine Banditen ein fingiertes Attentat auf sich selbst ausführen, schiebt seinen Feinden die Schuld zu und strengt darob einen aufsehenerregenden Prozeß gegen sie an [135]). Kreaturen, die ihm blindlings ergeben sind, wie den Bischof Accoromboni und den elenden Peretti, befördert er zu einflußreichen Stellen [136]), und seinen gegenwärtigen

[129]) Vitt., S. 78/79.

[130]) Vitt., S. 64.

[131]) Vitt., S. 64.

[132]) Vitt., S. 172.

[133]) Vitt., S. 78. Die Andeutung des Verurteilten Strada, Vitt., S. 71, daß er vor zehn Jahren für einen „großen Herrn, der jetzt noch in Ehren, Glück und Würde“ lebe, irgend eine Untat begangen und darob gefoltert wurde, und daß dieser jetzt sein Hülfeflehn lachend abgewiesen habe, „weil es zu lange her sei“, scheint sich auch auf Farnese zu beziehen.

[134]) Vitt., S. 64.

[135]) So scheint wenigstens, in Berücksichtigung der ironischen Technik Tiecks, aus den verblümten Äußerungen Farneses hervorzugehen.

[136]) Vitt., S. 157. Vitt., S. 81.

und zukünftigen Helfershelfern verspricht er zum voraus reichliche Begünstigungen[137]).

Als die zweite Leidenschaft des Kardinals Farnese nannten wir die Liebe. Und zwar teilt er das ironische Geschick der meisten dieser „Ruchlos-Geistvollen", daß er sich gerade von der reinen und großen Frau, Vittoria Accorombona, angezogen fühlt. Allerdings schreibt ihm Tieck, wie fast allen seinen Männern, nur eine niedere Form der Erotik zu. Der leibliche Besitz der Begehrten genügt ihm. So scheut er sich nicht, mit Hilfe Perettis den Versuch zu machen, verkleidet in ihr Schlafgemach zu gelangen, um ihr Gewalt anzutun, obwohl sie seine Anträge abgelehnt hatte[138]). Der Anschlag mißrät aber, da Peretti selber getrennt von Vittoria leben muß[139]). Als das eigentlich Verwerfliche und Abstoßende seiner Liebesraserei wird nicht sowohl der Umstand hingestellt, daß er als vereidigter Priester verbotenen Lüsten fröhnt, als vielmehr die kalte Berechnung und die hinterlistigen Intrigen, womit er auch hier, wie in der Politik, Vittoria in seine Arme zu treiben sucht. Nachdem er zuerst längere Zeit als Gönner und Beschützer der Accoromboni seine Macht und seinen Einfluß ins beste Licht gesetzt[140]), und durch Übersendung von Zeichnungen den Glanz seiner Schlösser und den Luxus seiner Lebensführung ihnen vor Augen gerückt hat[141]), bewirkt er unter der Hand eine mißliche Wendung in dem Prozeß, der über dem Vermögen der Familie schwebt[142]). Bei ihrer Ankunft in Rom setzt dann derselbe Farnese, unter heuchlerischen Beteuerungen seines Bedauerns, ihnen auseinander, daß nach dem Stande der Verhandlungen, der Familie der Verlust ihres Vermögens drohe[143]). Diesen Moment, der die Accoromboni schutzlos der unmittelbaren Not preisgibt, „hat er

---

[137]) Vitt., S. 64, und Vitt., S. 83. Gegenüber Caporale.

[138]) Vitt., S. 192 ff.

[139]) Seit der Aussprache, Vitt., S. 163 ff., leben die beiden getrennt. Peretti war betrunken, als er Farnese das Angebot machte. Vitt., S. 193 ff.

[140]) Vitt., S. 36.

[141]) Vitt., S. 21.

[142]) Vitt., S. 79. Vitt., S. 105, erzählt Julia Montalto, „wie gerecht ihre Sache sei, wie sie schon zu ihren Gunsten entschieden worden, und wie nur kürzlich, um sie zu quälen und vielleicht ihre Tochter zu verderben, ein Großer, den sie nicht nennen wolle, auf krummen Wegen es so weit gebracht, daß ihre Advokaten scheu zurücktraten, und die feindliche Partei nahe daran sei, zu gewinnen."

[143]) Vitt., S. 79.

mit seiner feinen Spürkraft seit lange herannahen sehen; er ist klug genug, um sich die Gelegenheit nicht entschlüpfen zu lassen," bemerkt Caporale sehr zutreffend [144]). Jetzt tritt er mit seiner wahren Absicht hervor: Falls Vittoria ihm als seine Geliebte folgen will, soll sie und ihre Familie nicht nur in ihren Rechten geschützt werden, sondern statt Entbehrungen verspricht er ihnen ein fürstliches Leben [145]). So fein der Plan gesponnen ist, so sicher Vittoria ihm verfallen scheint, so vermag sich dennoch die Familie durch die Verbindung mit Montalto und Peretti noch einmal vor Farnese zu retten. Einen Augenblick nur gerät er ob dem Mißlingen außer sich [146]), dann fügt er sich scheinbar in das Unvermeidliche. Mit unheimlicher Gelassenheit verkehrt er weiter im Hause der nunmehrigen Vittoria Peretti. Aber der „schleichende Fuchs mit der Taubenmiene" [147]) wartet nur auf eine neue günstige Situation. Der nichtswürdige Peretti, sowie der Bischof Accoromboni, lassen sich ohne Schwierigkeiten kaufen. Ersterer ist bereit, seine Gemahlin dem Kardinal abzutreten. Nachdem die gewaltsame Besitzergreifung der schönen Frau, wie erwähnt, sich in Rom als unmöglich erwiesen hat, verabredet Farnese, der sein Ziel nie aufgibt, mit Peretti, daß Vittoria bei Gelegenheit des Umzuges nach Tivoli von den Banditen des Kardinals entführt werden solle [148]). Der Anschlag gelangt aber nicht zur Ausführung. Peretti fällt durch Meuchelmord. Bracciano, der den Verkauf der Vittoria durch ihren Gemahl belauscht hat, scheint der Urheber der Tat zu sein, was allerdings nirgends klar ausgesprochen wird [149]). Farneses Stellung in dem nunmehr folgenden großen Prozeß, der mit be-

144) Vitt., S. 83.

145) Vitt., S. 80.

146) Vitt., S. 106/7. Vgl. oben, S. 132.

147) So nennt ihn sehr bezeichnend Julia, Vitt., S. 82.

148) Vitt., S. 194, 195, 196.

149) Tieck, getreu seinem Prinzip, die historische Tatsächlichkeit möglichst beizubehalten, läßt die Tat im Dunkeln, da auch die Quellen den Mörder nicht nennen. Im Vorwort (Vitt., S. 13) nennt Tieck die Ermordung Perettis dunkel „in allen Umständen und Motiven verwirrt". Ob er sie aber in Wahrheit, wie er behauptet, „mit poetischen Lichtern erhellt", darf man füglich bezweifeln. (Vgl. Rehm, a. a. O., S. 172.) In Wirklichkeit dürfte Bracciano der Schuldige gewesen sein. (Vgl. M. Landau, a. a. O., Euphorion, IX, S. 311.) Durch die Andeutungen Vittorias und Braccianos vor dem Kardinalsgericht (Vitt., S. 215 u. 217) und mit der Szene, da Bracciano den Verrat Perrettis belauscht (Vitt., S. 195), läßt Tieck diese Sachlage als wahrscheinlich durchschimmern. Seine ironische Tecknik läßt aber die Masken der Personen nie fallen.

stochenen Zeugen gegen die des Gattenmordes beschuldigte Vittoria geführt wird[150]), bleibt unklar. Besticht er die Zeugen, um sich an ihr zu rächen? Oder will er durch die Qual des Kerkers sie gefügig machen? Fragen, die sich nicht beantworten lassen, denn die ironische Technik des Dichters, die sich hier wieder einmal recht unangenehm bemerkbar macht, verschleiert die Vorgänge und läßt uns keinen Einblick in die Seele des Kardinals gewinnen. Nachdem Vittoria freigesprochen ist, verschwindet Farnese spurlos aus dem Roman.

Bei alle dem springt die Ähnlichkeit mit der Handlungsweise des Dechanten Marck in die Augen. Besonders in einem Punkt noch stimmt Farnese mit jenem überein. Er ist ein großartiger Heuchler. Nicht nur in jenen Einzelfällen, wo er bestimmte Personen für sich einnehmen will, sondern er trägt grundsätzlich eine trügerische Maske. Der besorgte Montalto warnt seinen Neffen vor „jenes Treulosigkeit und Falschheit, die Farnese mit gewandter Klugheit sehr geschickt zu verbergen und durch seine Liebenswürdigkeit der Tücke und Bosheit den Anschein der Treuherzigkeit zu geben wisse“[151]). Er verbirgt seine wahre Gesinnung und das Ziel seiner Wünsche. Er preist die „Ruchlosigkeit“ nicht als eine Selbstverständlichkeit für das höherstehende Individuum, sondern in der offiziellen Gesellschaft gibt er sich aus Berechnung den Anschein eines strengen Christen. „Wir sind auf dem Wege auch großartige Ketzer zu rühmen“, unterbricht er „boshaft“ Vittorias Aufzählung der Renaissancegrößen[152]). „Nicht so laut und öffentlich!“[153]) Wir haben früher schon darauf hingewiesen, daß diese Berechnung sich auf die allgemeinen moralischen Ansichten stützt, welche Tieck der Renaissancegesellschaft zuschreibt[154]). Wenn Farnese darum schon ein „schleichender Fuchs“ ist, so trägt er doch eine „Taubenmiene“ zur Schau[155]).

Von seinem Ende wird, wie gesagt, nichts berichtet. Dagegen führt Tieck in einer Nebenfigur, welche in kleinerem Maßstabe genau den gleichen Typus darstellt, hauptsächlich die tragische Auflösung eines solchen „Ruchlosen“ vor. Der Bischof

150) Vitt., S. 209.
151) Vitt., S. 114.
152) Vitt., S. 172.
153) Vitt., S. 175.
154) Vgl. oben, S. 49.
155) Vitt., S. 82.

Ottavio Accoromboni, ein Bruder der Vittoria, ist „als Gelehrter geachtet und als feiner Weltmann beliebt“ [156]). Ähnlich wie Farnese ist er von brennendem Ehrgeiz erfüllt, und sein Hochmut kennt keine Grenzen. Wie er den armen Pfarrer Vinzenz kaum eines Blickes würdigt [157]), so begegnet er Peretti und Montalto mit unverhohlener Verachtung und die Ehe Vittorias nennt er „eine Erniedrigung der Familie“ [158]). Er schließt sich „mit übertriebenem Eifer“ der intrigierenden Partei des Kardinals Farnese an, weil er glaubt, „durch diesen tätigen Feuergeist gar anders als durch den saumseligen Montalto befördert zu werden“ [159]). Seine sittliche Bedenkenlosigkeit in seinem Streben nach einer glänzenden Machtstellung wird dadurch erhellt, daß er ohne weiteres bereit ist, die Schwester seinem Gönner Farnese zu „verkaufen“ [160]). Nach dem Tode Perettis und dem Prozesse der Vittoria verliert er den Boden unter den Füßen. Die Mutter haßt ihn [161]), die Schwester stößt ihn mit Worten des Zornes und der Verachtung von sich [162]), die Partei des Kardinals Montalto will von dem zweideutigen Charakter nichts wissen [163]), und endlich erklärt ihm auch Farnese seine Feindschaft, weil dieser „gern jede Spur seines Verhältnisses zu Vittoria und ihrer Mutter in Vergessenheit bringen wollte“ [164]). So sieht er völlig hülflos, ohne jede Stütze, seine ehrgeizigen Pläne vernichtet. Verzweifelnd sucht er seine Mutter, um sich mit ihr zu versöhnen. Er findet aber nur noch ihr Grab, auf welchem er zusammenbricht, im Gebete letzte Zuflucht erstrebend. „Vernichtend, das Herz zerschneidend drängten sich jetzt wie stürmende Hagelschauer alle Erinnerungen der Jugend und Kindheit in das Gemüt des Betenden.“ [165]) Von Reue und der Not des Gewissens geplagt, wendet er sich an Gott und bittet seine Ruchlosigkeit ab. „Und er, den wir stammelnd Gott nennen — das Liebesherz aller

---

[156]) Vitt., S. 18.
[157]) Vitt., S. 242.
[158]) Vitt., S. 157.
[159]) Vitt., S. 157.
[160]) Vitt., S. 166, S. 185, S. 241.
[161]) Vitt., S. 234.
[162]) Vitt., S. 225, S. 240.
[163]) Vitt., S. 240.
[164]) Vitt., S. 241. „Er behandelte“, heißt es, „seinen Schmeichler Ottavio als einen Verdächtigen, der vielleicht in Verbindung mit seinen Feinden gestanden habe, um ihm in der öffentlichen Meinung zu schaden.“
[165]) Vitt., S. 243.

Welten — er sollte sich weniger des reuenden Sünders erbarmen?“ [166]) tröstet er sich. „Die starre, eherne Schale, die wie ein Panzer sein Herz umschlossen hatte, zersprang und brach“, fährt der Dichter fort. „Er hatte in diesen großen Momenten die Welt und sich völlig überwunden.“ [167]) Im verklärenden Glauben an die verzeihende Liebe des Herrn stirbt Ottavio einige Tage später, nachdem der von ihm früher so verachtete Pfarrer Vinzenz seine Beichte empfangen und ihn absolviert hatte [168]). Dieser Tod des reuigen Sünders und diese Rückkehr zur christlichen Gebundenheit birgt die schärfste Verurteilung des gewissenlosen Renaissancemenschentums in sich, mit fühlbarer Betonung der Ironie, daß gerade der abtrünnige Priester eine solche Wandlung an sich erfährt.

Diesen Typus, in Tiecks Roman besonders repräsentativ für das Zeitalter, gestaltet nun auch C. F. Meyer in der „Angela Borgia“. Der Kardinal Ippolito d'Este entspricht in geradezu frappanter Weise der Tieckschen Figur. Nur geraten Meyer die Züge noch schärfer; der Gegensatz zwischen Kleid und Wesen sticht stärker ins Auge. Wie der Dechant und Farnese besitzt Ippolito kein inneres Verhältnis zu dem Amt, dessen Purpur er trägt. „Was hindert mich, dies hier,“ er packt mit beiden Fäusten den Purpur über seiner Brust, „in Fetzen zu reißen und Angela als mein Weib an das Herz zu drücken? Ich bin jung genug dazu und ich speie auf das kirchliche Gaukelspiel!“ [169]) Er geht aber noch weiter und lehnt die christliche Weltanschauung direkt ab, er bekennt sich als Sohn des diesseitigen und individualistischen Cinquecento. „Was weiß man von dem Nazarener? Was man von seinen Reden und Taten erzählt, ist unglaublich und unwichtig. Ich kenne ihn nicht. Wird ein Gott gekreuzigt? . . . Ich weiß nur von dem durch die Kirche in den Himmel erhöhten König, von dem durch die Theologie geschaffenen zweiten Gotte der Dreifaltigkeit. Sein der Himmel! Unser die Erde! Unser ist hier die Gewalt und das Reich! Und es ist Herrscherpflicht, das Schädliche und Unnütze, das uns widersteht, zu vernichten.“ [170])

---

[166]) Vitt., S. 243.

[167]) Vitt., S. 244. Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Heft, S. 10, findet diese Szene „schlechthin klassisch“.

[168]) Vitt., S. 244.

[169]) „Angela Borgia“, S. 78.

[170]) „Angela Borgia“, S. 149.

Meyer läßt seinen Kardinal, nicht wie Tieck, einen Heuchler sein. Wie schon erörtert[171]), hängt dies damit zusammen, daß für ihn die christliche Moral nicht eine selbstverständliche Voraussetzung bildet, wie für den Romantiker, sondern daß er für die Gesinnung der Renaissance, wenn er sie jetzt auch verurteilte, doch immer die Fähigkeit der kongenialen Einfühlung besaß. Ippolito verbirgt seine Immoralität nirgends. Der Unterschied der beiden Kardinäle in diesem Punkt wird am schlagendsten dadurch ausgedrückt, daß Ippolito ein „Geiergesicht"[172]) hat, während der „schleichende Fuchs" eine „Taubenmiene" zeigt[173]). Für den Este bedeutet „die Persönlichkeit alles"[174]). Seine Rücksichtslosigkeit und Mißachtung aller überindividueller Normen ist allgemein bekannt. Einen „Ungerechten" und einen „Geier" nennt ihn Strozzi[175]), einen „Eigenmächtigen, Gesetzlosen, einen dem Staate Ferrara unentbehrlichen Frevler" sein herzoglicher Bruder[176]). Aber in noch stärkerem Maße als Farnese ist er eine gebrochene Natur. So sachlich und kühl sein messerscharfer Verstand im Gewöhnlichen sein Tun regiert, wenn ihn die rasende Leidenschaft übermannt, so „schwindelt ihm"[177]), verliert er das klare Bewußtsein und läßt sich wie ein Besessener zu Scheußlichkeiten wie der Blendung Giulios hinreißen. Soweit verläßt Farnesen seine Fassung niemals. Die Ähnlichkeit mit Lucrezia leuchtet ein. Doch schreitet Meyer in der Zeichnung des Ippolito nicht bis zu dem Grade pathologischer Abhängigkeit und unbewußter Dämonie wie bei jener. Zwar bezeichnet Alfonso die Liebesraserei des Kardinals ebenfalls als „eine menschliche Plage — eine Krankheit — ein Unglück"[178]), und als Ippolito den Befehl zur Blendung Don Giulios erteilt, heißt es auch: „da überwältigte

---

171) Vgl. oben, S. 53.

172) „Angela Borgia", S. 76.

173) Vitt, S. 82. Vgl. oben, S. 135. Damit kennzeichnet sich auch eindrücklich der Abstand des Stiles Tiecks von demjenigen Meyers. Die „Taubenmiene" ist bei Ersterem eine bloße Metapher, welche den Charakter Farneses versinnbildlicht. Das „Geiergesicht" Ippolitos aber ist Wirklichkeit, ein Bild der realen Gesichtszüge und zugleich natürlich plastisches Symbol für seelische Eigenschaften. Vgl. dazu Kalischer, a. a. O., S. 155 ff. Baumgarten, a. a. O., S. 148 ff.

174) „Angela Borgia", S. 75.

175) a. a. O., S. 51.

176) a. a. O., S. 62.

177) a. a. O., S. 80: „Jetzt schwindelte Ippolito auf dem Gipfel seines Hasses; er fühlte, daß er die Besinnung verliere und einer Ohnmacht nahe sei."

178) a. a. O., S. 79.

ihn sein böser Dämon“[179]), aber diese Verirrungen der Leidenschaft bleiben momentane Affekte. Sie gleichen dem Wutausbruch Farneses gegenüber Julia[180]). Grundsätzlich „steht es in seiner Macht“ sich zu beherrschen. „Keine Sorge, Bruder,“ beschwichtigt er den Herzog, „wegen meiner und des Mädchens! Ich überwinde . . . eines von beiden: mich oder sie!“[181])

Die kalte und grausame Intellektualität, welche wir bei Farnese vorfanden, eignet Ippolito in besonderem Maße. Wir erinnern uns, daß Meyer, der im „Pescara“ die ironisch-überlegene, unsentimentale Geistesverfassung verklärte, in der „Angela“ mit dieser „Seelenkälte“ gerade das Ungenügende und Unmenschliche der Renaissancemenschen illustrieren will[182]). Sein Kardinal ist ein „größerer Geist“ als alle seine Brüder[183]). Er ist ein Systematiker des Immoralismus. Giulio wirft ihm vor, er sei „ein Staatsmann, der, wie ein Giftmischer, das Böse berechnend und wissenschaftlich zu seinen Zwecken braucht und verarbeitet“[184]). Und er seinerseits verurteilt allein die „Gedankenlosigkeit“, das Genießen „ohne jede geistige Freude“[185]). Wie bei Farnese bewegen sich seine Handlungen innerhalb der zwei Sphären Politik und Liebe. In seinen Fiebervisionen sieht der gequälte Ippolito den „feierlichen Zug“ der Opfer dieser beiden Richtungen seines Tuns: „Je zwei und zwei! Männer und Weiber! Das sind die vielen, vielen Opfer seines unerbittlichen und unersättlichen ferraresischen Ehrgeizes mit den minder zahlreichen seiner seltenen, aber rasenden persönlichen Begierden.“[186]) Seiner Haupttätigkeit nach ist er vollendeter Politiker im Sinne Macchiavellis. Ferrante sagt von ihm: „Er ist der Diplomat unseres Hauses; die Fäden unserer Politik laufen alle durch seine gelenken Finger, und er kennt unsere schlimmsten Geheimnisse.“[187]) Aber Meyer gibt ihm auch die letzte Konsequenz des Macchiavellismus: die Sachlichkeit. Sein Ehrgeiz ist ein „ferraresischer“, nicht ein egoistischer wie der des Farnese. Sein

---

[179]) a. a. O., S. 92.
[180]) Vitt., S. 106. Vgl. oben, S. 132.
[181]) „Angela B.“, S. 84.
[182]) Vgl. oben, S 54.
[183]) „Angela B.“, S. 17.
[184]) „Angela Borgia“, S. 74. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 119.
[185]) „Angela B.“, S. 74.
[186]) a. a. O., S. 132.
[187]) a. a. O., S. 17.

unheimliches Intrigenspiel dient einzig dem Staate, dessen Interessen er verficht. Es ist die typisch Meyersche Auffassung des Renaissancemenschen, die hierin zum Ausdruck kommt. Aber in der Verfolgung dieser Ziele zeigt er die nämliche Rücksichtslosigkeit und die nämliche scharfsinnige „Spürkraft" wie Farnese. Von „ermordeten Boten, verschwundenen Gefangenen, erdrosselten Zeugen" träumt sein wundes Gewissen[188]). Auch er hält eine Räuberbande in seinem Solde, und seine „vorzüglich geschulten polizeilichen Werkzeuge" werden gebührend erwähnt[189]). Sein überlegener und „fernblickender"[190]) Intellekt empfindet ein unvergleichliches Vergnügen am „Lenken von Menschen und Dingen"[191]), am geistvollen Messen der Kräfte im Hin und Her politischer Machinationen. Besonders instruktiv ist in dieser Hinsicht sein „diplomatisches Meisterstück"[192]), sein heimlicher Wettkampf mit der nicht minder klugen Lucrezia um das Schicksal ihres Bruders. Man fühlt den ironischen Selbstgenuß Ippolitos, wenn es heißt, daß er „sie mitunter lächelnd auf einen von ihr begangenen Fehler aufmerksam machte, oder eine von ihm genommene Figur großmütig stehen ließ"[193]).

Es gehört ebenfalls zu den Übereinstimmungen Ippolitos mit dem Tieckschen Kardinal, wenn auch er verdammt ist, gerade diejenige Frau zu lieben, deren Wesen seiner eigenen Ruchlosigkeit am schroffsten widerspricht, die barmherzige Angela. Doch ist sein Gefühl für sie um einige Grade höher zu bewerten, als die Gier Farneses. Er verehrt gerade die „Unschuld" an ihr[194]), und seine Verachtung der Sinnlichkeit Don Giulios läßt seine eigene Erotik in einem bessern Lichte erscheinen. „Weil ich weiß, was Du, Verworfener, Liebe nennst, verbiete ich Dir Donna Angela," sagt er jenem[195]). Auch der Este findet kein Gehör für seine Werbung. Aber wenn auch Strozzi der Ansicht ist, daß Angela

[188]) a. a. O., S. 132.

[189]) a. a. O., S. 167.

[190]) a. a. O., S. 157. „Der fernblickende Kardinal war von der Größe der politischen Gefahr überzeugt und hingenommen, doch entging ihm auch das Nächste nicht."

[191]) „Pescara", S. 63. Vgl. oben, S. 108.

[192]) „Angela Borgia", S. 167.

[193]) a. a. O., S. 169.

[194]) „Angela Borgia", S. 35. Er sagt, daß er Angela „aufs zärtlichste und rasendste" liebe. Vgl. G. Bohnenblust, Einleitg., a. a. O., S. 10.

[195]) a. a. O., S. 74.

ohne den Schutz der Herzogin „dem Geier schon längst ohne Erbarmen zum Raube gefallen sein würde“ [196]), und obwohl Ferrante das Mädchen vor eben diesem „Geier“ warnt [197]), so vernehmen wir doch von keinen hinterlistigen Machenschaften Ippolitos, um Angela in seine Gewalt zu zwingen. Es bezeugt immerhin seine kühle Sachlichkeit auch in dieser Frage, wenn er mit frecher Schonungslosigkeit in Gegenwart der Geliebten, die Geheimnisse ihres Herzens und die wahren Absichten des Grafen Contrario aufdeckt [198]).

Der seelische Zusammenbruch, das Siechtum und das schließliche Ende des Kardinals Ippolito entsprechen im großen und ganzen der Art, wie Tieck seine ruchlosen Priester, den Dechanten und Ottavio untergehen läßt. Die unbewußte Gewissensqual, ob seiner letzten Untat stürzt seinen Geist in „Angst und Nacht“ [199]). Im Fieberwahn erschienen ihm die blutigen Früchte seines Tuns, „ihn ekelt vor jeder Speise“ [200]). Krank, „verzehrt bis zur Entkörperung“ [201]), wird ihm die einst Begehrte zum Abscheu. Er bittet für das Leben seiner Brüder, deren Blut „ihn verwirren und ersticken“ würde [202]). Nachdem er Ferrara verlassen, tötet ihn bezeichnenderweise „ein inneres Geschwür“ [203]).

Im Anschluß an den Kardinalstypus streifen wir noch rasch eine mit ihm zusammenhängende, aber unbedeutendere Gestaltengruppe. Der niedere Kleriker oder Mönch, der mit seinen Gelübden in Widerspruch steht, oder aus diesem Grunde seinen Stand aufgibt, erscheint in allen Darstellungen der Renaissance.

Heinses Ardinghello erzählt bereits von seinem Besuch bei den Benediktinern zu Monte Cassino, daß sie „wie die Fürsten leben. Jeder hat seine drey Bedienten, das Kostbarste vom Lande zu essen und zu trinken und schläft in weichen Betten auf Stahlfedern. Das Übrige versteht sich von selbst; aus Vorsorge be-

196) a. a. O., S. 51.

197) a. a. O., S. 17.

198) a. a. O., S. 34 ff. Selbst Lucrezia wundert sich „über dies freche Bekenntnis und diese verwegene Bloßlegung der Tatsachen“. S. 35.

199) a. a. O., S. 133.

200) a. a. O., S. 132.

201) a. a. O., S. 147.

202) a. a. O., S. 150.

203) a. a. O., S. 240. Zu diesem Ende vgl. Kalischer, a. a. O., S. 119. Blaser, a. a. O., S. 133. Baumgarten, a. a. O., S. 115.

reitete ich meiner Fiordimona eine Krankheitsschminke, und gab sie für meinen Bruder, einen Sänger aus, der seiner Gesundheit wegen in die Bäder von Bajä zöge. Und kaum so sind wir durchgekommen; denn die schelmischen Faune witterten doch die blühende Gesundheit und das Fleisch wie Mandelkern unter dem angestrichenen Leib." [204])

In Tiecks „Vittoria Accorombona" treffen wir den Jugendfreund der Heldin, Kamillo Mattei, der zum Geistlichen bestimmt, in Rom studiert. Doch hegt er einen entschiedenen Widerwillen gegen diesen Beruf [205]). „Ich fürchte, ich bin nicht fromm," erklärt er, „zwinge ich mich also, ganz gegen Neigung, in das geistliche Wesen hinein, so ist zu besorgen, daß ich . . . auf arge Ketzereien geraten und in dem Zustande Leib und Seele verlieren möchte." [206]) Nachdem er die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe zu Vittoria erkannt, wird er radikaler. „Ich ein Geistlicher! Lieber Kohlenbrenner, Räuber, Bandit!" Er gibt dem Druck der individuellen Kräfte nach und flieht zu den Banditen.

Das hier angedeutete Motiv baut dann C. F. Meyer weiter aus, indem er es zum Ausdruck eines allgemeinen Lebensproblems macht. Der Gegensatz zwischen klösterlichem Zwang und der freien Persönlichkeit wird ihm zum Sinnbild des Widerstreites zwischen formaler Gebundenheit und dem individuellen Gesetz überhaupt [207]). Nur derjenige, der gemäß der „Wahrheit seiner Natur" die Kutte trägt, kann ohne innern Konflikt ein Mönch sein. So springt Hans der Armbruster über die Klostermauer, „aufrichtig", weil er sich sagen muß: „Ich taugte nicht zum Mönche und hatte den Wuchs meiner Natur und das Erdreich ihres Gedeihens nicht vorausgekannt!" [208]) In gleicher Weise sträubt sich Gertrude im „Plautus", den Nonnenschleier zu nehmen. „Meine Gliedmaßen haben keinen Raum in der Zelle und ich stoße mit dem Kopf gegen die Diele." [209]) In der „Hochzeit des Mönchs" werden, wie Kalischer überzeugend gezeigt hat [210]), unter dem Namen des Manuccio und der Helena Manente diese beiden Fälle wieder-

[204]) Ard., S. 368/69.
[205]) Vitt., S. 36.
[206]) Vitt., S. 37.
[207]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 31 ff. u. S. 41.
[208]) „Der Heilige", S. 20.
[209]) „Plautus im Nonnenkloster", Nov. I, S. 257.
[210]) Kalischer, a. a. O., S. 32 ff.

holt[211]), zur Kontrastierung mit der Geschichte Astorres. Dieser gibt sein Mönchtum wider Willen und nur gezwungenermaßen auf, und darob aus seiner Bahn geschleudert, geht er in der Freiheit, für die er nicht geschaffen ist, an seiner Haltlosigkeit zu Grunde[212]). Umgekehrt verzehrt sich sein Ordensbruder Serapion „Seele und Leib" im Kloster[213]) und springt, lüstern nach dem Besitz weltlicher Güter und Freuden, nachts aus der Zelle, um sich durch den Schlamm niederster Begierden zu wälzen[214]).

3. Der Grandseigneur.

Wir haben des öftern Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, wie Tieck das aristokratische Lebensgefühl und die Sondermoral des Heinseschen „Kernmenschen" veräußerlicht und auf legitimere Grundlagen stellt. Die Männer in Tiecks Renaissancedarstellung sehen das Recht zu ihrer Erhabenheit über die moralischen Bindungen der „Menge" nicht vornehmlich im großen Ausmaß der Persönlichkeit, in der gewaltigen „Kraft" ihrer Anlage, sondern in ihrer erlauchten Geburt, in ihrer Zugehörigkeit zu einer privilegierten Kaste, die von vornherein den Gesetzen und Einschränkungen des „Pöbels" enthoben ist. Sie halten sich nicht sowohl für Sondergestalten und Kraftnaturen, als vielmehr für Edelmänner im herkömmlichen Sinn.

In gesteigertem Maße trifft diese Bemerkung zu für denjenigen Mann, der nun auch innerhalb dieser bevorrechteten Klasse eine hervorragende und herrschende Stellung einnimmt. Paul Giordano Orsini, Herzog von Bracciano, stellt in Tiecks Roman den Typus des vornehmen und mächtigen Adligen, des Grandseigneurs des XVI. Jahrhunderts dar. „Er hat große Eigenschaften, er ist großmütig bis zur Verschwendung, tapfer, ein Edelmann und Fürst in jeder Ader, dabei nicht jähzornig und rachsüchtig", heißt es von ihm[215]). Es ist früher davon gesprochen worden, welche Absicht des Dichters sein Wesen verdunkelt. Sehen wir jetzt von dieser Trübung ab, so erkennen wir auch in Bracciano

[211]) „Die Hochzeit des Mönchs", Nov. II, S. 5.

[212]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 107 ff.

[213]) „Die Hochzeit des Mönchs", Nov. II, S. 22.

[214]) a. a. O., S. 158. Hier anzugliedern wäre noch das Fragment „Die sanfte Klosteraufhebung" (Frey, C. F. Meyers unvollendete Prosadichtungen, S. 209), ferner die schon von Kalischer, a. a. O., S. 33, angeführten Gedichte.

[215]) Vitt., S. 148. Worte der Großherzogin von Toskana.

unschwer die Züge eines „ruchlosen" Herrenmenschen. Sein unbändiger Stolz wird ausdrücklich hervorgehoben[216]). Er selber führt seine Macht und seinen Einfluß gern ins Feld[217]), und wenn er der Vittoria vorschlägt, ihre Ehe mit Peretti zu brechen, so beruft er sich ähnlich wie Farnese auf seinen hohen Rang, dem gegenüber jeder Widerspruch der Welt machtlos sei[218]). Die Szene, in welcher Tieck die eigenhändige Erdrosselung seiner Gemahlin schildert, beleuchtet seinen Charakter in dreifacher Hinsicht[219]): Einmal gelangt die kalte und berechnende Intellektualität, die ironisch-überlegene Ruhe, womit er diesen Mord ausführt und gleichzeitig vor der Öffentlichkeit verbirgt, zu wirksamstem Ausdruck. Der Mangel jedes moralischen Empfindens erhellt sich daraus nicht minder deutlich, und schließlich zeigt sich seine Gebundenheit an gewisse konventionelle Vorurteile, an den feudalistischen Ehrbegriff, wie bei dem oben behandelten florentinischen Prinzen Pietro[220]). Die dramatische Erzählung Tiecks vermag allerdings nicht darüber hinweg zu täuschen, daß er in seiner üblichen Manier die eigentlichen psychologischen Motive nicht eindeutig zur Gestaltung bringt. Sowohl nach Braccianos eigenen andeutenden Worten, als auch nach der Ansicht der Zeitgenossen, wäre das verletzte Ehrgefühl als treibendes Motiv zu vermuten[221]). Aber der Ironiker Tieck kann es sich nicht versagen, dem Leser auch die Möglichkeit einer tieferen Begründung vorzuspiegeln: Die ruchlose Beseitigung des ersten und größten Hindernisses für seine Vereinigung mit Vittoria, darf mit Recht ebenfalls als Grund und Zweck dieser Untat gelten[222]). Der gemeuchelte Peretti ist

---

[216]) Vitt., S. 140, S. 160, 185, 191, 213, 217, 252. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 169 ff.

[217]) So in der Gerichtsszene, Vitt., S. 217, und gegenüber Buoncompagno, als er Vittorien aus der Engelsburg holt, Vitt., S. 245.

[218]) Vitt., S. 188.

[219]) Vitt., S. 149 ff., „eine mit höchster Kunst erzählte schauerliche Szene", sagt Berend, a. a. O., V, S. 10. Diese Vorgänge berichtet schon Heinse im Ardinghello, S. 356/57.

[220]) Vgl. Vitt., S. 145/46., u. oben, S. 121.

[221]) Vgl. Braccianos Worte zu Malespina, Vitt., S. 139/40. Zu Vittoria sagt er, Vitt., S. 183: „Sie war meiner ganz unwürdig, und selbst ihre Brüder haben kein Wort der Klage ausgesprochen." Kardinal Ferdinand erklärt: „Nach unsern Sitten und unsinnigen Begriffen des Ritterstandes hat sie freilich den Tod verdient." Vitt., S. 156.

[222]) Kurz vor der Mordtat steigt in seiner „Imagination" das glänzende Bild der Vittoria auf. „Er und die Herrliche angekettet an dürren Zwang, der in

dann das zweite Opfer dieser Tendenz, falls man Bracciano auch hier für den Anstifter halten will [223]).

Bracciano ist ein Condottiere wie Pescara und Karl von Bourbon bei C. F. Meyer. „Seine Bravour," sagt Malespina, „hat sich früh im Dienst der Republik Venedig erwiesen, er ist schon etlichemal leidenschaftlicher Soldat gewesen, noch vor drei oder vier Jahren hat er sich im Kampf gegen die Türken vielen Ruhm erworben, und schon vor zwölf Jahren ging er von Venedig aus zur See." [224]) Es ist bezeichnend für Tieck, dem politisch-militärische Schachzüge kein Interesse boten, daß er ihn während der Romanhandlung nie in seinem Amt oder in seiner Berufstätigkeit vorführt. Er begegnet uns stets nur als Privatmann, als beurlaubter Heerführer. Eine ihm von Venedig angetragene „rühmliche Befehlshaberstelle" schlägt er aus, um seiner Liebe mit Vittoria leben zu können [225]).

Das Eigentümliche an dieser Gestalt ist nun aber die Art, wie Tieck das Grandseigneurale seines Wesens zum Ausdruck gelangen läßt. Bracciano ist durchdrungen vom Gefühl seiner hohen Würde, und er ist sich der Pflichten der Form und Etikette bewußt, welche er der Repräsentation seines Ranges schuldig ist. Sein offizielles Auftreten trägt immer den Stempel zeremoniöser Feierlichkeit. Bei dem Großherzog Francesco tritt der „große starke Fürst mit königlichem Anstand in seinem glänzenden Kleide ein" [226]). Vor dem Kollegium der Kardinäle erscheint er „in seiner reichsten und kostbarsten Fürstenkleidung, mit allen Orden geschmückt und Ketten und Juwelen auf der Brust, sowie glänzende Steine am Hut" [227]). Die Auffahrt vor der Engelsburg, wo er Vittoria abholen will, wird folgendermaßen geschildert: „Sowie der Tod des Papstes bekannt gemacht war, fuhr der Herzog

---

sich selbst weder Kraft, Notwendigkeit, noch fesselnde Gewalt zu haben schien," sagt er sich (Vitt., S. 150). Die logische Beziehung zu der folgenden Tat liegt sehr nahe. Später gesteht er der Accorombona selber: „Du standest hell und klar in jenem finstern Momente vor mir; und auch ohne Vorwurf." (Vitt., S. 183.)

[223]) Vgl. oben, S. 135, Anm. Die Vermutung seiner Urheberschaft muß sich auf seine Aussage vor Gericht stützen, daß er den „wahren Mörder" anzeigen könne." Vitt., S. 217. Vgl. Rehm, a. a. O., S. 172.

[224]) Vitt., S. 139.

[225]) Vitt., S. 258.

[226]) Vitt., S. 144.

[227]) Vitt., S. 213.

Bracciano, . . . in allem Prunk seines Standes, von Grafen, Baronen und Edelleuten, die von ihm abhängig waren, begleitet, sowie mit einer großen Schar von Dienern, die Vornehmen in kostbaren Kleidern, die Geringern in schimmernden Gewändern, vor das Kastell." [228]) Bedenkt man die sonst ganz unmalerische Darstellung Tiecks, so fallen diese Einzelheiten um so mehr ins Gewicht. Bracciano empfindet diese Verpflichtung zur Repräsentation beinahe wie eine mühevolle Last, der er sich zur Erholung zeitweilig zu entziehen sucht [229]). So lebt er wochenlang „inkognito" als simpler „Don Giuseppe" in Rom, und sein idyllisches Liebesglück kostet er in der Einsamkeit von Salò aus.

Aber Tieck versinnbildlicht den angeborenen Adel dieses Mannes noch mit einem tiefer verankerten Zuge als dem Hang zu zeremoniellem Gepränge. Er verleiht ihm die feierliche Grandezza, den ausdrucksvollen Schwung der Gebärde des romanischen Menschenschlages, jene repräsentative Geste und leicht theatralische Gespreiztheit, womit die Kunst der Renaissance die Menschen darzustellen pflegt [230]), soweit wenigstens seine unplastische Technik dies erlaubt. Immerhin spürt man die Absicht des Dichters aus den knappen Worten heraus, wenn es heißt, daß er „mit den feinen Manieren eines Weltmannes" die Familie Accoromboni begrüßt [231]), oder wenn er „mit königlichem Anstand" das Gemach betritt [232]), oder mit „der edeln, stolzen Gebärde" [233]), wenn er sich „in stolzer Haltung" entfernt [234]), oder „mit dem Anstand eines Herrschers und Fürsten" mit Buoncompagno spricht [235]). Bei keiner zweiten Gestalt mißt Tieck dem mimischen

---

[228]) Vitt., S. 245.

[229]) Vitt., S. 149: „Es war die Laune des Herzogs, daß er zuzeiten alle Etikette und die Zeichen seines Standes von sich entfernte und dann wieder plötzlich die glänzendste Pracht entfaltete. So wenig konnte er den Zwang der Regel dulden . . ." Er selbst sagt, Vitt., S. 161: „Wie es denn zuweilen meine Liebhaberei ist, mich von allen Banden der Gesellschaft zu befreien, um mich selbst und die andern Menschen in ihrem wirklichen Wesen kennen zu lernen."

[230]) Prinzipielles zu dieser Eigenschaft der Renaissancekunst, vgl. bei Georg Simmel, Rembrandt, Ein kunstphilosophischer Versuch, 2. Auflage, Berlin 1919, S. 77 ff.

[231]) Vitt., S. 118.

[232]) Vitt., S. 144.

[233]) Vitt., S. 160.

[234]) Vitt., S. 185.

[235]) Vitt., S. 245.

Ausdruck gleichviel Bedeutung zu. Er „schlägt sich mit der flachen Hand vor die Stirn", wenn ihm ein plötzlicher Einfall kommt[236]). Seine Erschütterung wird so gezeichnet: „Er warf sich nieder und barg schluchzend sein Haupt in ihrem Schoß."[237]) Von einer Schäferstunde mit Vittoria heißt es: „Er faßte ihre Hand und lobte die schmalen, langen Finger, sie spielte mit seinen schwarzen, immer noch krausen Locken, er küßte und drückte die Hand und löste dann ihr langes Haar, daß es über den weißen Nacken wogend niederrollte."[238]) Bei seinem Erscheinen vor dem Kardinalsgericht: „Er verneigte sich nachlässig, als er hereintrat."[239])

Dieses Betonen der Gebärde ist bei Tieck natürlich nicht etwa ein stilistisches Prinzip, wie bei C. F. Meyer, sondern einfach ein Mittel der Charakterisierung. Aber zweifellos weist dieser so gezeichnete Typus des italienischen Grandseigneurs Beziehungen auf zu gewissen Gestalten Meyers. Freilich, wenn das ästhetische Lebensgefühl des Kanzlers Thomas Becket Ausdruck gewinnt in seiner Freude an „köstlichen Gewanden, die er schön und langsam bewegt"[240]), wenn er sich in „violette Seide" kleidet[241]), oder wenn Pescara in „flammend rotem" Kleide zum Angriff schreitet[242]), so gehört dies alles der künstlerischen Tendenz Meyers an, welche das Seelische und Geistige in Farbe und leibliche Gestalt verwandelt[243]), und bildet kein besonderes Merkmal der einzelnen Figuren. Den meisten Gestalten Meyers eignet denn auch mehr oder weniger ein Stich ins Grandseigneurale[244]), von Herzog Heinrich Rohan bis zu Petrus Vinea. Besonders nachdrücklich aber tritt dieser Zug bei jenen hervor, welche auch in Tat und Wahrheit, ihrer fürstlichen Lebensstellung nach, „große Herren" sind, bei den Renaissancecondottieri Pescara und dem Connétable von Bourbon. Während aber bei ersterem der Schwerpunkt auf dem Seelischen und Weltanschaulichen liegt, trägt sein herzog-

---

236) Vitt., S. 182.
237) Vitt., S. 184.
238) Vitt., S. 191.
239) Vitt., S. 213.
240) „Der Heilige", S. 44.
241) a. a. O., S. 72.
242) „Die Versuchung des Pescara", S. 205. Vgl. dazu Kalischer, a. a. O., S. 91. Vgl. Linden, a. a. O., S. 148.
243) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 62/63. H. Mayne, Einleitung z. „Pescara", Taschenausg., S. 25.
244) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 66.

licher Kollege in seinem ganzen Gehaben den Grandseigneur zur Schau. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, ergibt sich — selbstverständlich unter Ausscheidung der psychologischen Differenzen — eine deutliche Übereinstimmung mit dem analogen Typus bei Tieck, Bracciano. Die zwei Feldherrn-Herzöge, beide vom Ruf einer unheimlichen Tat verfolgt, sind sich gleichermaßen ihrer hohen Geburt bewußt. „Bei meinem königlichen Blute," beteuert der Bourbone [245]), und sein Freund Pescara erkennt „den ursprünglichen und unzerstörbaren Adel" in ihm [246]), was ein höchstes Urteil bedeutet. Doch sind es hauptsächlich kleinere Einzelheiten, die Art des Auftretens und der Gebärde, welche den Connétable mit Bracciano verbinden, und die trotz ihrer scheinbar geringen Bedeutung den gemeinschaftlichen Typus verraten. Es ist die gleiche souveräne Überlegenheit und heimliche Verachtung, mit der der Orsini untergeordnete Personen, mit der er bei der Audienz den ihm sehr gut bekannten Sekretär Malespina „als Luft" behandelt [247]), wenn Bourbon dem Kanzler Morone „geringschätzig" zuruft: „Freundchen, ich bitte Euch, nicht zu reden, wo Ihr nicht gefragt werdet" [248]), wenn er „über die Schulter zurück", „mit einer possenhaften Gebärde" sagt: „Adieu, Pantalon, mon ami!" [249]), oder wenn er ihn verhöhnt: „Saute, Paillasse mon ami, saute pour tout le monde!" [250]) Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die übereinstimmende Art, in der Meyer und Tieck das Eintreten des Grandseigneurs schildern. So heißt es im „Pescara": Da „klirrte draußen ein fallender Löffel und ein in Scherben springendes Glas und der Herzog von Bourbon, der den vernichteten Battista unsanft beiseite geworfen, zeigte unangemeldet seine hohe schlanke Gestalt [251]) . . ." Und in der „Vittoria Accorombona": „Jetzt erhob sich vor dem Saale ein lautes Geräusch. Die Türen wurden gewaltsam aufgerissen, ein großer starker Mann stieß mit Ungestüm die Diener zurück und trat stolz herein. Es war der Herzog Bracciano . . ." [252]) Der Parallelismus der beiden Gestalten

245) „Die Versuchung des Pescara", S. 197.
246) a. a. O., S. 87.
247) Vitt., S. 145: ... „ohne daß Paul Giordano die mindeste Kenntnis von ihm nahm, als wenn er ihn schon gesehen hätte."
248) „Pescara", S. 12.
249) a. a. O., S. 15.
250) a. a. O., S. 197.
251) a. a. O., S. 83.
252) Vitt., S. 213.

spiegelt sich noch deutlicher in einer andern Szene: Karl von Bourbon spricht als Gesandter bei dem Herzog Franz Sforza vor. Wie er jenen sich setzen sieht, blickt auch er sich nach einem Stuhl oder Schemel um. „Nichts dergleichen war vorhanden und auch kein Page gegenwärtig. Da warf er seinen kostbaren Mantel dem Herzog gegenüber an den Marmorboden und lagerte sich geschmeidig, den linken Arm aufgestützt, den rechten in die Hüfte setzend.“ [253]) Als er seine Forderungen vorgebracht, verbeugt er sich und geht. Den Mantel läßt er liegen, und Morone verwickelt sich mit den Füßen darin [254]). Tieck berichtet ganz ähnlich: Bracciano erscheint vor dem Kardinalsgericht und findet keine Sitzgelegenheit. „Hierauf nahm er eine Art Fußbank oder kleinen Schemel, der im Winkel stand, trug ihn in die Mitte des Saals, legte seinen kostbar gestickten Mantel ab, breitete diesen über das demütige Brett und setzte sich darauf, ohne im mindesten seine stolze Miene zu verändern.“ [255]) Nach seiner Verteidigungsrede wendet er sich „mit einem stolzen Gruß nach der Tür. Einer der Schreiber eilte ihm nach und sagte demütig: „Exzellenz, Ihr habt Euern Mantel vergessen“; er machte Miene, ihn herbeizuholen. „Kind,“ sagte der stolze Mann, „was kümmert dich das? Laß liegen, ich bin es nicht gewohnt, die Stühle, auf denen ich sitze, mit mir zu nehmen.“ — So verließ er den Saal.“ [256])

Man ersieht aus diesen Zügen, daß Bourbon, der tapfere Soldat, der Weltmann und Kavalier, der sich Frauen gegenüber „unsträflich“ benimmt [257]), den nämlichen Typus des Grandseigneurs darstellt, den Tieck in Bracciano vorgebildet hat.

4. Der Fürst.

Aus den Tagebüchern und Notizen Heinses geht hervor, daß er mit genialem Scharfblick die eigentümliche Bedeutung des Renaissancestaates und der politischen Gesinnung jenes Zeitalters,

253) „Die Versuchung des Pescara“, S. 10/11.

254) a. a. O., S. 15.

255) Vitt., S. 214.

256) Vitt., S. 217. Man könnte sich hier versucht fühlen, eine unbewußte Reminiszenz Meyers an Tieck zu vermuten. Doch bedurfte Meyer, wenn irgendwo, auf jeden Fall im mimischen Ausdruck keiner Anlehnung. Vgl. F. Conen, a. a. O., S. 40.

257) „Pescara“, S. 153. Auf Kellers analogen Typus Don Correa sei nur hingewiesen. Vgl. die zahlreichen Nachweise in der Keller-Ausgabe von H. Maync, Bd. 6, S. 606.

vor allem natürlich diejenige Macchiavellis erkannt hatte [258]). Lange vor Burckhardt faßte er diesen auf als „Künstler, der immer auf den Endzweck, Staat zu bekommen und zu erhalten", ausgeht [259]). Wenn er schreibt, daß „alle unsre Monarchen nur Erben solcher (Renaissance) Tyrannen" seien [260]), so nimmt er damit die Ansicht Burckhardts vorweg, daß sich in den politischen Gestaltungen der Renaissance „der moderne, europäische Staatsgeist zum erstenmal frei seinen eigenen Antrieben hingegeben" [261]). Aber nur soweit diese Fürsten aus persönlicher Kraft sich Staat und Herrschaft errichtet, zollte Heinse dieser ihrer individuellen Leistung Beifall. „Die bloßen Erben und Taugenichtse kommen in keine Betrachtung." [262]) Sein politisches Ideal war denn auch keineswegs die Monarchie, sondern die platonisch-rousseauische Republik, wie sie am Schlusse des „Ardinghello" vorgeführt wird [263]). Für ihn kann der Staat natürlich keinen andern als einen eudämonistisch-hedonistischen Zweck besitzen. „Der beste Staat," sagt er, „ist, wo alle vollkommene Menschen und Bürger sind," [264]) d. h. wo jedes vollwertige Individuum sich nach seinen Bedürfnissen ausleben kann.

Über den utopischen Charakter einer platonischen Menschheit, welche in einer solchen freien Vereinigung die Harmonie aufrecht zu erhalten vermöchte, ist er sich allerdings klar. „Ihn (den Staat) können nur Götter und Göttliche bewohnen." [265]) Seine reale Forderung geht daher nur dahin, daß man sich jenem Ideale so viel als möglich nähern müsse [266]). Die absolutistischen Monarchien seiner eigenen Zeit, in welchen der Einzelne durch

---

[258]) Nachlaß, Heft 1, bei Brecht, a. a. O., S. 123 ff. Rehm, a. a. O., S. 63.

[259]) a. a. O., S. 123.

[260]) a. a. O., S. 123.

[261]) Burckhardt, Kultur der Renaissance, S. 2.

[262]) Nachlaß, a. a. O., S. 123. „Die allerverächtlichste Art, sich zum Tyrannen zu machen", nennt er das Emporkommen der Medicäer, Nachlaß, Heft 61, Brecht, S. 119, weil sie „nie selber eine große Tat" verrichteten, sondern nur „zusahen, wenn andre zu Felde zogen, oder die Geschäfte in der Stadt verwalteten. Kalte Fabrikanten! und erkauften sich nacher von dem feilen Pöbel die Herrschaft . . ." Rehm, a. a. O., S. 61.

[263]) Ard., S. 392 ff. Vgl. dazu Heinses Äußerungen über Platos Republik, Nachlaß, Heft 63. 1, Brecht, S. 73, Heft 15, Brecht, S. 112.

[264]) Ard., S. 395, „und diesem folgt, wo die mehrsten es sind".

[265]) Brecht, a. a. O., S. 73.

[266]) Ebenda.

Tradition und Geburt in feste Schranken gebannt blieb, schienen ihm am weitesten davon entfernt zu sein, und er fand die doch nicht halbwegs so liberalen Zustände in Holland und der Schweiz „blühend" im Vergleich mit der Verderbnis der fürstlichen Herrschaften [267]).

Heinses politisches Bekenntnis steht nun durchaus nicht, wie es scheinen möchte, in Gegensatz zu dem königlichen Recht, das er dem „Kernmenschen" verlieh, „um sich zu greifen so viel er Macht hat" [268]). Er ist nur so völlig ästhetisch-sinnlicher Genußmensch, daß die äußere Machtstellung, das Herrschen über andere ihm nicht mehr als eine dura necessitas bedeuten kann, wie unvollkommene Zustände sie mit sich bringen. In seiner Idealrepublik läßt er auch seinen Ardinghello keine übergeordnete Stellung einnehmen, weil dort zur freien Entfaltung die Macht nicht notwendig ist [269]). Da ferner sein utopistischer Staat nicht universalen Umfang erstrebt, sondern nur einer Elite vorbehalten bleibt, gilt für diese der übrigen Menschheit gegenüber weiterhin der Grundsatz: „Wir sollen einander bekriegen, weil kein höher Geschöpf es kann." [270]) Aber innerhalb dieser Gesellschaft wird „kein Nero gedeihen" [271]).

Es verwundert demnach nicht weiter, daß, wie wir sahen, unter Ardinghellos zahllosen Eigenschaften gerade äußerliche Herrschsucht und Ehrgeiz fehlen [272]).

Für den Typus des Renaissancefürsten bedurfte Heinse folglich einer besonderen Gestalt, die allerdings in seinem Roman keinen Platz gefunden hat. Aber er hatte sich ursprünglich mit einer solchen Gestalt beschäftigt. In dem Romanentwurf „Adelheit und Heydenblut" [273]) verzeichnet er die Gestalt des „Kaisers von Marocco" [274]). Die knappe Skizze genügt, um das Wesentliche

---

[267]) Brecht, S. 123.

[268]) Ard., S. 155. Nachlaß, Heft 61, Brecht, S. 118.

[269]) In dem Romanentwurf „Adelheit und Heyedenblut" wird in diesem Sinne „die höchste Stufe der Menschheit" erreicht in der Erkenntnis, „daß nirgend Lieb und Ruhe ist, als in der Natur, daß ein Weib, als Königin nicht glücklicher ist, als als Bäuerin, und der größte Liebling vom größten König, als ein Bauer, die im Wohlleben sind." Brecht, a. a. O., S. 161.

[270]) Ard., S. 397.

[271]) Ard., S. 395.

[272]) Vgl. oben, S. 118.

[273]) Brecht, a. a. O., S. 150 ff. (Nachlaß, Heft 39).

[274]) Brecht, a. a. O., S. 159.

des Heinseschen Herrschertypes zu erkennen. „Will gewaltig seyn von außen und herrschen von innen, und alle Lust genießen . . . Zum Herrschen gehört bey ihm auch ungerecht seyn dürfen, nach jeder Laune. Gefühl für die Menschheit hat er wie wir gegen Hunde und Pferde; denn er ist nicht dessgleichen[275]). Desswegen traut ihm auch keiner . . . Die Europäischen Fürsten nennt er schlechte Kerls. Nach dem System wären sie eigentlich die Unterthanen, und die Unterthanen die Regenten . . .“[276]) Man sieht, dieser Autokrat wäre eine letzte Steigerung des amoralischen Macht- und Genußmenschen geworden, ein Übermensch in der Bedeutung dieses Wortes, die ihm Nietzsche gegeben hat[277]), — „er nennt sich den Gipfel des menschlichen Glückes, wie eine Ceder unter den Bäumen ist,“ heißt es, — eine Gewaltnatur, für dessen Aktivität Menschen und Völker bloße Objekte sind, lebloser Ton, den er nach Laune formt oder wegwirft.

Ludwig Tieck, der unpolitische Schöngeist, in dessen Augen die Renaissance nicht eine Epoche der „Wiedergeburt“, sondern der Dekadenz war, besaß natürlich am allerwenigsten den Blick für die Neuartigkeit und Genialität ihrer staatlichen Bildungen. Macchiavelli erwähnt er in der „Vittoria Accorombona“ kaum[278]), und in den Fürsten des Cinquecento sieht er nichts anderes als „blutdürstige Tyrannen“. Er lebte und dachte in den legitimistischen Anschauungen seiner Zeit. Sein Monarchismus befestigte sich in seinen vom Throne abhängigen Stellungen in Dresden und Berlin immer mehr, so daß er später sogar die harmlosen Späße im „Gestiefelten Kater“ und im „Zerbino“ entschuldigen zu müssen glaubte[279]), ja schließlich jede Kritik an der königlichen Gewalt ablehnte[280]). Er, der in erotischer Beziehung so revolutionär gegen die konventionelle Moral auftrat, gelangte in politischen Fragen zu

---

[275]) Brecht, a. a. O., S. 167, weist mit Recht auf die Berührung mit Nietzsches „Herrenmensch“ hin, der auch nur eine Moral „inter pares“ kennt.

[276]) In einem noch frühern Entwurf zum Ardinghello hatte Heinse den Herrschertypus noch mit Ardinghellotypus verschmolzen. Er schreibt dem Helden den „Trieb zu herrschen und zu befehlen“ zu, und zwar aus Unersättlichkeit. „Er wurde ein Schlemmer und wollte viel auf einmal.“ Nachlaß, Heft 10, Bl. 108 bis 110, bei Brecht, a. a. O., S. 113. „Daher sein Trieb zu herrschen und zu befehlen“, wird dort ausdrücklich begründet.

[277]) Brecht, a. a. O., S. 167.

[278]) Vgl. oben, S. 58. Vitt., S. 173.

[279]) Kr. Schr., IV, S. 378. Vorbericht, Schr., VI, S. XXXVII.

[280]) Köpke, II, S. 177.

einem oft fast naiv anmutenden Konservatismus. Nicht nur, daß er den absolutistischen Staat vom Standpunkte der Poesie aus verteidigte[281]), auch seine Ansichten über den Liberalismus der Jungdeutschen sind Zeugen einer erstaunlichen Verständnislosigkeit[282]). Er räumte der staatlichen Obrigkeit nicht allein jedes Recht und jede Macht ein, sondern er identifizierte sie direkt mit der sittlichen Ordnung. Sittengesetz und Staatsgesetz faßte er als gleichbedeutend auf, wobei ihn, den Feind des Systems und des logischen Zusammenhanges[283]), die offensichtliche Inkonsequenz nicht störte, womit er in der Ehe und Liebe die Moral auf das subjektive Gefühl basierte.

Er projizierte dann diese politischen Anschauungen ohne Bedenken in das XVI. Jahrhundert, was eigentümliche Folgen nach sich zieht. Während er die Vittoria Accorombona die Verbindlichkeit der gesellschaftlichen Konvention ablehnen und damit eine Zwischenstufe zwischen dem strengen ethischen Formalismus und der individualistischen Gesetzlosigkeit einnehmen läßt, billigt er allen andern Gestalten, deren Handlungen sich in andern Richtungen ergehen, keine subjektive Sonderstellung zu. Das Sittengesetz scheidet sie scharf in Gute und Böse. Aber da nun der Staat jene höchste Gesetzlichkeit repräsentiert, erscheinen Farnese, Orsini, Pietro nicht allein vom Standpunkte der Moral, welchen, wie bekannt, der Dichter einnimmt, als Frevler, Caporale, Pepoli, Julia als „rechtliche" Menschen, sondern sie wären eigentlich dem verdammenden Gericht des Staates ebenfalls verfallen. Tieck glaubt die Sittenlosigkeit und Zerrüttung der Epoche gerade dadurch am eindrücklichsten verdeutlichen zu können, wenn er be-

---

[281]) In der Besprechung der Aufführung des „Gestiefelten Katers", Kr. Schr., IV, S. 378, heißt es: „Ich behaupte, daß die Macht des Königs die natürlichste, begründetste und wohltätigste von allen politischen Einrichtungen ist. Dem Poeten ist nun vollends die Erscheinung eines Königs groß und bedeutend; er wird seinen poetischen Standpunkt völlig einbüßen, wenn ihm diese natürlichste Würde und Hoheit nicht mehr mit Glanz entgegentreten sollte. Die Republik ist der Prosaismus . . ."

[282]) In der Novelle „Eigensinn und Laune" ist der revolutionäre Liberalismus am Krassesten karikiert, als die Narrheit jugendlicher Taugenichtse.

[283]) Vgl. Köpke, II, S. 250. Schon im „Zerbino" wird das Suchen nach dem „Zusammenhang" lächerlich gemacht. Schr., X, S. 21. Und in den „Wundersüchtigen" steht der bezeichnende Satz: „So vieles im Leben hat nur dadurch einen Sinn, daß es eben mit nichts anderem zusammenhängt, daß es nichts bedeutet." Schr. XXXII, S. 188.

richtet, daß jene „Ruchlosen“ selber im Besitz der Macht sind, oder daß die Obrigkeit, wie im Rom Gregors XIII., zu schwach ist, um dem Recht Nachachtung zu verschaffen. Sein ganzes düsteres Gemälde von der Roheit, Zuchtlosigkeit, Willkür und Grausamkeit der Renaissance, stellt sich dem politischen Urteil nach als ein Zustand immerwährender, bald heimlicher, bald offener Revolution gegen die Staatsgewalt dar. Es ist nur die logische Folgerung aus dieser Auffassung, daß bei Tieck die Wiederherstellung des verletzten Sittengesetzes, die „Rache für alle begangenen Frevel“ [284]) eben diesem Staate in die Hand gelegt wird, indem seine Autorität durch eine machtvolle sittliche Persönlichkeit von neuem befestigt wird, und ein unerbittliches Gericht alle Gesetzlosen ereilt. Die Restitution der sittlichen Weltordnung, die Vernichtung der Renaissancewelt fällt bei Tieck zusammen mit der Wiederaufrichtung der obrigkeitlichen Gewalt.

Es ist demnach leicht ersichtlich, daß Tieck einen Renaissancefürsten im Sinne Heinses nicht brauchen konnte. Ein solcher müßte bei ihm mit dem Prinzip des Staates, das er vertritt, selber in Widerspruch geraten. So hat er denn auch das florentinische Regime nur flüchtig skizziert und den regierenden Großherzog nur schwach umrissen [285]).

Seinen Renaissancefürsten macht er im Gegenteil zur Verkörperung der nach seiner Meinung dem Staate innewohnenden Idee, zum Exekutor des Gesetzes und zum Richter über die entartete Menschheit. Sein Herrschertypus ist Sixtus V., der sich als Kardinal Montalto nennt [286]), und eigentlich Felice Peretti heißt. Denn er zeichnet diesen Papst in erster Linie als weltliches Staatsoberhaupt, während seine pontifikale Würde ganz in den Hintergrund tritt. Entsprechend der sittlich-legitimen Bedeutung, welche Tieck dem Staate und dem Fürsten vindizierte, steht in seinem Roman der Charakter Sixtus V. in schroffem Gegensatz zu den übrigen Männern der Renaissancewelt.

Als dürftiger Leute Kind, hat er von Jugend auf „die süße Weihe der Armut“ kennen gelernt und die Geringschätzung welt-

---

284) Vgl. Köpke, II, S. 176.

285) Vitt., S. 144 bis 146.

286) Montalto ist sein Heimatort. Über den historischen Sixtus vgl. Ranke, Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten, IV. Buch. Stendhal, a. a. O., S. 18, sagt von ihm: „il a des rapports frappants avec Napoléon.“

licher Güter sich anerzogen[287]). Seiner Überzeugung immer treu verbleibend, vermeidet er es, seine kirchlichen Ämter zur Bereicherung zu mißbrauchen und um der Macht und der Ehre willen die Gunst der Großen zu erschmeicheln[288]). Männlich und klug, hält er sich ebenso weit von weltfremder Beschaulichkeit, wie von Gier und Genußsucht entfernt. Sein sittliches Urteil ist schroff und unbeugsam, er ist der Vertreter des extremen moralischen Formalismus, doch lebt er auch selbst im Dienste strengster Pflichterfüllung. Seinen geliebten Neffen Francesco Peretti, den er für einen „weichen und schwachen Charakter" hält, wünscht er in diesem Sinne zu einem Manne zu bilden, der „Recht von Unrecht" unterscheiden lerne[289]). Die Gesinnung und das Leben der Renaissance verdammt er naturgemäß von allen Tieckschen Figuren am schärfsten. „Diese Ruchlosigkeit," sagt er, „ist der wahre Wurmfraß unseres Staates, das Gift, welches schon lange alle seine Lebensadern durchdringt."[290]) Vom legitimen Recht des Staates, die sittliche Ordnung wiederherzustellen und aufrechtzuerhalten, ist er überzeugt. Der Staat ist für ihn die von Gott eingesetzte Gewalt, welche mit Galgen und Rad dem Sittengebot die Anerkennung zu erzwingen hat. „Ein Drako täte uns not," sagt er schon als Kardinal, „der aber auch Kraft und Ansehen genug besäße, um seine bluttriefenden Edikte durchzusetzen."[291]) Nur mit größtem Widerwillen entschließt er sich, „seinen Grundsätzen entgegen", den dem Gesetze verfallenen Marcello für einmal zu befreien[292]). Zum Papste gewählt, faßt er sein Fürstenamt, in dem von ihm genannten Sinne, als die Mission eines Drako auf. Erbarmungslos eröffnet er sein Pontifikat an Stelle der üblichen Amnestie mit einer Massenhinrichtung Aller, die sich nur im geringsten vergangen. Die Menschenfreundlichkeit Gregors XIII., „der noch im tückisch verruchten Mörder das Bildnis seines Bruders anerkennt", belächelt er[293]). Er, der Nachfolger Christi erklärt: „Dergleichen Gesindel sei am Galgen am besten versorgt."[294])

---

[287]) Vitt., S. 104.
[288]) Vitt., S. 104.
[289]) Vitt., S. 104.
[290]) Vitt., S. 104.
[291]) Vitt., S. 104.
[292]) Vitt., S. 106.
[293]) Vitt., S. 105.
[294]) Vitt., S. 158.

Sein mitleidsloses Henkeramt betrachtet er aber stets nur als die Ausübung der notwendigsten Pflichten, die ihm als Lenker des Staates obliegen, der seinerseits im Dienste der höchsten Macht steht. Keine Leidenschaft und kein persönlicher Haß leitet seine Ordern. Wie er mit Beherrschung schmerzlichster Gefühle von einer Fahndung nach den Mördern seines Neffen absehen will[295]), so verkündet er dem erschrockenen Bracciano mit aller Deutlichkeit seine politischen Richtlinien: „Alles sei vergessen, was meinen Neffen betrifft, — aber jeder neue Frevel, jede Verbindung mit Banditen, jede Gewalttat in meinen Staaten — bei Gott und meiner Ehre und der des Stuhls — nur Strang und Beil sollen sie richten, ohne Ansehn der Person.“[296])

Es ist die höchste Gerechtigkeit, welche die Handlungen des Tieckschen Fürsten trägt. Er stellt somit das strikte Gegenteil des geplanten Heinseschen Herrschers dar, der kraft seiner Souveränität auch „ungerecht“ sein durfte. Aber diese Gerechtigkeit Sixtus V. entspringt nicht der bloßen sachlichen Notwendigkeit, sondern sie ist ein Attribut des absoluten Sittengesetzes, eine Verpflichtung nicht sowohl dem Staate, als vielmehr Gott gegenüber.

Diese Gestaltung des Staates und des Fürsten ist zweifellos bedingt durch die früher erörterte Anschauung Tiecks, daß „die Grundlagen des öffentlichen Daseins“ auch in der Poesie nicht erschüttert werden dürfen[297]). Die konservative Staatsidee bedeutet für den Romantiker ein Prinzip, dem auch die Dichtung subordiniert wird. Es ist der Tendenzdichter Tieck, der hier zu uns spricht.

---

[295]) Vitt., S. 206.

[296]) Vitt., S. 253. „Eine gewaltige Persönlichkeit, die endlich das Werk der Vergeltung für alle frühern Verbrechen übernimmt“, nennt ihn Tieck Köpke gegenüber. (Köpke, II, S. 176.) Wenn sich Tieck später gegen den Vorwurf wehren mußte, in Sixtus V. „den Sieg der Schwäche“ dargestellt zu haben (Köpke, II, S. 175), so ist er an diesem Mißverständnis allerdings selber schuld. Sein Hang zur ironischen Technik verleitet ihn dazu, die Wandlung des gebrechlichen Montalto zum „Drachen“ (Vitt., S. 253) Sixtus vexierbildermäßig vorzuführen, so daß der Leser von dieser Wendung ebenso verblüfft wird, wie das Kardinalskollegium. In den ersten Büchern des Romans spricht er selber nie anders, als von dem „alten schwächlichen Greise“. Wir erkennen nicht, ob dies eine absichtsvolle Maske des klugen Kardinals sein soll, oder ob bloß der Leser getäuscht werden soll. Denn bei dieser Technik ist man nie sicher, in welchem Sinn die diesbezüglichen Äußerungen anderer Personen zu verstehen sind.

[297]) Vgl. oben, S. 42.

C. F. Meyer kennt solche übergeordnete Begrenzungen der Kunst nicht. Jakob Burckhardt vermittelte ihm die Auffassung des Renaissancestaates als politisches „Kunstwerk". Meyer betrachtet ihn durchaus objektiv als ein individuelles, historisches Gebilde, das er für seine dichterischen Zwecke aufnimmt und umformt, ohne irgendwie persönliche Tendenzen unterzuschieben. Aber dieser Staat bleibt keineswegs eine historische Rekonstruktion, sondern er erhält in dem symbolischen Gefüge der Meyerschen Novellistik eine vertiefte Bedeutung, er wird zum Träger individueller dichterischer Werte.

Meyer hat zwei Gestalten geschaffen, die dem Typus des Renaissancefürsten angehören, die eine, als er die Gesinnung jener Epoche noch teilte, die andere, als er sie verurteilte.

In der „Hochzeit des Mönchs" spricht Dante, der in mehr als einem Fall Wortführer des Dichters ist[298]), von den „beiden höchsten Kräften der Menschenseele, der Gerechtigkeit und der Barmherzigkeit"[299]). „Bis zu jener späten Weltstunde, in der ein künftiges Geschlecht die beiden vereinigen lernt, verwalte der Staat die eine, die Kirche die andere." Der Staat wird hier demnach zunächst aufgefaßt als die tatsächliche Ordnung der menschlichen Dinge, als eine Institution, welche die Ansprüche der Gesamtheit gegenüber dem Einzelnen wahrt. Er ist sich selbst Zweck und trägt seine Macht von keiner höhern Gesetzlichkeit zu Lehen. Aber die „Gerechtigkeit", die er verwaltet, besitzt, wie wir wissen, weiterhin noch einen symbolischen Sinn. Sie ist das der Realität innewohnende Gesetz, dessen unabänderliche Notwendigkeit Schicksal genannt wird, weil es der gewöhnlichen menschlichen Einsicht entzogen bleibt[300]).

Diese Doppelbedeutung überträgt sich auch auf das Staatsoberhaupt, den Fürsten. Ezzelin, der Vogt des Kaisers zu Padua, bekleidet das „Amt der Gerechtigkeit", nach seinen eigenen Worten[301]). Seine Tätigkeit erschöpft sich in einer einzigen Richtung: „Staat zu bekommen und zu erhalten", um Heinses Worte

---

[298]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 47.

[299]) „Die Hochzeit des Mönchs", Nov., II, S. 7.

[300]) Vgl. oben, S. 91, Kalischer, S. 44 ff., Baumgarten, a. a. O., S. 224 ff. W. Köhler, a. a. O., S. 29, 56 und 213, dessen Ansichten wir nicht zu teilen vermögen. Feise, Euphorion, XVII, S. 111 ff., vgl. bes. hier, S. 133.

[301]) „H. d. M.", Nov., II, S. 34. Daß er unter dem „anderen" Amt dasjenige der Gerechtigkeit versteht, hat Kalischer, a. a. O., S. 47, erläutert.

zu gebrauchen. Seinem durchdringenden Blick entgeht auch die kleinste verräterische Bewegung nicht, und mit kühler Berechnung und tatkräftiger Hand hält er die Hoheit und Gewalt des Reiches aufrecht[302]). Er fühlt sich mit seinem ganzen Wesen einzig der Sache, seinem Staate verpflichtet, niemals wie Sixtus V. dem göttlichen Gebot. Aber in der Durchführung der Aufgaben, welche ihm sein Amt auferlegt, zeigt er genau die nämliche eiserne Konsequenz und Unerbittlichkeit wie jener. Mit Block und Beil bestraft er unnachsichtlich Widerstand und Ungehorsam gegenüber dem Reich. Von den zwölf Familien der Stadt sind sechs „und einige Jünglinge", wegen „strafbarer Auflehnung gegen das höchste weltliche Amt" seinem blutigen Gericht erlegen[303]). Aber gerade darum, weil er nicht wie der Tiecksche Fürst der Exekutor des Sittengebotes ist, sondern allein der Verwalter des Staates, finden wir ihn jedesmal zur Milde geneigt, „wo die Majestät des Reiches nicht berührt wird"[304]). So behandelt er den Treubruch des Mönchs als eine „läßliche Familienangelegenheit"[305]).

Ezzelin wäre wirklich die „verkörperte Gerechtigkeit"[306]), der leibhaftige Staatsgedanke, wenn ihm Meyer nicht noch einen individuellen Zug beimischte. Nur andeutungsweise, „mit einem Zug um den Mund, so zu sagen"[307]), beginnt sich bei ihm ein Hang zur Grausamkeit zu zeigen. Ascanio fürchtet, daß der astrologische Aberglaube seinen Ohm verleiten könnte, „seinen Launen und Lüsten zu gehorchen, indem er das Notwendige zu tun glaubt"[308]). Im Bereiche der Novellenhandlung finden sich noch keine Anzeichen, daß Ezzelin sein Regiment mit subjektiver Willkür führt. Nur hie und da deutet ein Wort darauf hin. So klagt Ascanio: „Padua ist Reichslehen. Ezzelin ist Vogt. Wer ihm mißfällt, lehnt sich gegen das Reich auf. Hochverräter werden —" Er brachte das Wort nicht über die Lippen. „Abscheulich!" murmelte er[309])." Und einmal heißt es zweideutig:

---

[302]) Vgl. bes. den Fall des Grafen Canossa, Nov. II, S. 73, sowie denjenigen des kaiserlichen Burgvogtes im Ferraresischen, Nov. II, S. 154.

[303]) „H., d. M.", Nov., II, S. 71 und S. 143.

[304]) Nov., II, S. 153.

[305]) Nov., II, S. 142.

[306]) Ascanio, „der Unschuldige, hatte (früher) in ihm die verkörperte Gerechtigkeit gesehen." Nov., II, S. 60. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 47.

[307]) Nov., II, S. 10.

[308]) Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 48, Blaser, a. a. O., S. 55 ff.

[309]) Nov., II, S. 59.

„Reichsverräter — oder was der Vogt so benannte.“ [310]) Dieser Zug ist deshalb beachtenswert, weil er eine interessante Perspektive eröffnet auf einen Fürstentypus, wie ihn Heinse im „Kaiser von Marocco“ geplant hatte, der nach „jeder Laune“ herrscht.

Jene tiefere Bedeutung der Gerechtigkeit, deren Amt Ezzelin bekleidet, bewirkt, daß er als Personifikation des Schicksals anzusprechen ist [311]). Seine unheimliche „Allgegenwart“ und seine Sucht, den Toten die Augen zuzudrücken, bringen dies sinnfällig zum Ausdruck [312]). Wir sehen, auch Meyer verleiht wie Tieck seiner Fürstengestalt das höchste Richteramt. Sein Urteil ist endgültig, ist Schicksal und ist gerecht. Aber was bei Meyer dichterisches Symbol, ist bei Tieck Wirklichkeit. Sixtus V. richtet in Wahrheit im „Namen Gottes“, Ezzelin jedoch einzig kraft seiner fürstlichen Stellung, und nur der schöpferische Wille des Dichters schenkt ihm die Weihe einer höhern Gewalt.

Mit Meyers Abkehr von der Gesinnung der Renaissance modifiziert sich auch seine Fürstengestalt in sehr bezeichnender Weise. Bereits der Marchese von Pescara scheidet jene schicksalshafte von der bloß „irdischen“ Gerechtigkeit [313]). Der zweite Herrschertypus Meyers entbehrt dann vollends jeglicher Beziehung auf das gerechte Geschick. Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, ist keine symbolische Figur mehr. Er ist regierendes Staatsoberhaupt schlechthin. Die Interessen des Staatswesens, dem er vorsteht, orientieren allein sein Denken und Tun. Diese sachliche Aufgabe sucht er zur höchsten Vollkommenheit, deren sie fähig ist, zu treiben. Seinen Staat denkt er sich „von unbedingter Gerechtigkeit, durchaus ohne Ansehen der Person, ohne Begünstigung, ohne Bestechung“ [314]). Es sind, wie man sieht, fast dieselben Worte, welche Sixtus V. gebraucht. Aber Alfonso fühlt sich keineswegs wie jener als Exekutor der Sittlichkeit. Seine Gerechtigkeit stellt bloß ein politisches Prinzip dar, welches dem Wesen des Staates entspringt und seiner Erhaltung dient.

[310]) Nov., II, S. 128.

[311]) Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 93. Linden, a. a. O., S. 90.

[312]) Nov. S. 41, 51, 165. Seine Bedeutung als Schicksal ist sehr deutlich. Er bestimmt das Los Astorres durch sein Erscheinen an der Brenta. Sein Auftreten an der Hochzeit führt dessen Tod herbei. Vgl. Baumgarten, a. a. O., S. 93 ff.

[313]) „Die Versuchung des Pescara“, S. 142.

[314]) „Angela Borgia“, S. 62.

Aber seine Regierungshandlungen vollzieht er mit der gleichen unpersönlichen, objektiven Logik wie der Tiecksche Fürst. Urteil und Tat werden von keiner Sentimentalität, von keinem subjektiven Gefühl beirrt. Seinen leiblichen Brüdern gewährt er keine Schonung und kein Privileg vor dem Gesetz. „In prinzipiellen Rechtsfragen ist der Herzog unerschütterlich," erklärt Strozzi. „Er ist überzeugt, wie von seinem Dasein, daß die Unverletzlichkeit der regierenden Person die Grundbedingung des neuen Fürstentums ist, wie es jetzt in Italien überall entsteht."[315]) Es geschieht wiederum nur aus sachlicher Notwendigkeit, aus politischer Klugheit, wenn dieser Renaissanceherrscher die beiden Brüder begnadigt: Der unentbehrliche Kardinal muß dem Staate erhalten bleiben[316]). Solange Angela bloß sein Mitleid und sein Verständnis der menschlichen Motive der Vergehen anruft, weicht er keinen Augenblick vom Standpunkte des starren Gesetzes ab[317]). Aber weder Todesurteil noch Freisprechung bedeuten irgendwie eine moralische Sanktion. Sie sind bloße politische Opportunitätsfragen. Die Greueltat Ippolitos läßt der Herzog unbestraft, einmal weil sie kein Staatsverbrechen ist, und dann weil Alfonso diesen genialen Kopf unter keinen Umständen entbehren kann. Ebenso nachsichtig zeigt er sich den privaten Ausschreitungen Giulios gegenüber, solange sie nicht die Herrschaftshoheit unmittelbar bedrohen[318]).

C. F. Meyer billigt, was wir schon öfters hervorgehoben, in der „Angela Borgia" diese sachlich-kühle Sinnesart der Renaissance nicht mehr. Es ist denn auch nicht zu verkennen, daß er bei Alfonso das Negative und menschlich Ungenügende seines Wesens deutlich betont. Wie Ippolito und Lucrezien schreibt er ihm die herzlose Intellektualität, jene „Seelenkälte" zu. Die Szene, in der er die freche Lustigkeit des dem Tode verfallenen Strozzi mit ironischer Gelassenheit erträgt, und dann das „Opfer beurlaubt", dem er Jahre voraus sein Schicksal eröffnet hatte[319]), und das die

[315]) „Angela Borgia", S. 145. Wir halten deshalb die Ansicht von Kalischer, a. a. O., S. 115, daß es nicht „restlos überzeuge", warum Alfonso den Kadinal Ippolito straflos lasse, für unrichtig. Die Erhaltung dieses Diplomaten ist eben für den Staat, den der Herzog verkörpert, von höherm sachlichen Wert, als die gesetzmäßige Bestrafung.

[316]) „Angela Borgia", S. 144.

[317]) „Angela Borgia", S. 147. Vgl. Linden, a. a. O., S. 111.

[318]) „Angela Borgia", S. 62.

[319]) a. a. O., S. 71.

angebotene Gnade verschmähte[320]), illustriert dies am eindrücklichsten. Aber Meyer geht noch weiter. Er degradiert den Fürsten merkbar, indem er ihn als einen kleinen Geist zeichnet. Alfonso erscheint manchmal fast etwas beschränkt. So wenn er die schönen und bedeutungsvollen Dankesworte des begnadigten Don Giulio beantwortet: „Ich habe nicht Alles begriffen, was Ihr geredet habt.“[321]) Er ist nicht der große amoralische Politiker, der um des gesteckten Zieles willen jede Hemmung und Rücksicht kühn verachtet. Sein Macchiavellismus ist leicht verbürgerlicht und moralisch angekränkelt. In dem Rechtsstreit über die flavianischen Güter äußert er zwar die Meinung: „Wo es ein rechtlich zulässiges Mittel gibt, den Staatsschatz zu füllen, darf ich es . . . nicht verschmähen.“ Aber auf „der andern Seite“ ist es ihm „unlieb, daß die Contrarier so unbestreitbar das innere Recht für sich haben“. Darum kommt er zu dem lauen Entschluß, „daß hier ein Kompromiß am Platze wäre“[322]). Meyer läßt mit leicht humoristischer Färbung seine Sachlichkeit und seinen Tätigkeitsdrang sich auswirken in mannigfachem, etwas kindischem Dilettantismus. Er bosselt an der Drehbank, bemalt Fayencegeschirr und kann sich an Pulverrauch und Knall nicht ersättigen[323]). „Er hat einen Zug ins Hausmannswesen,“ bemerkt Kalischer treffend[324]).

Meyer verwirft in seiner letzten Novelle die „Ruchlosigkeit“ der Renaissance vom Standpunkte der christlichen Barmherzigkeit und Gebundenheit aus. Die „Gerechtigkeit“ des Herzogs gilt ihm jetzt nur noch als eine sachlich beschränkte, auf das Wohl und den Zweck des Staates zugeschnittene. „Gerechtigkeit! Menschliche, nicht göttliche!“ schleudert Angela, aus welcher die neue Gesinnung spricht, seinem Urteil entgegen[324]), und Pater Mamette, der demütige Schüler des heiligen Franziskus, handelt „im Dienste einer höhern Gewalt als der des Herzogs“[325]). Man versteht, der Dichter bekennt sich jetzt zu einer höchsten Gerechtigkeit, die freilich nicht mehr den „Dingen innewohnt“, aber die auch nicht von irgend einer menschlichen Institution, von

---

320) a. a. O., S. 192 ff.
321) a. a. O., S. 155.
322) a. a. O., S. 194/95.
323) „Angela Borgia“, S. 7, 16, 207, 231. Vgl. Kalischer, a. a. O., S. 131.
324) „Angela Borgia“, S. 144.
325) „Angela Borgia“, S. 236.

Staat oder Kirche, von Fürst oder Priester verwaltet werden kann, sondern die aus dem unerschöpflichen Born mitleidiger Liebe fließt, und die nur jenen zugänglich ist, denen die „geistigen Augen“ [326]) aufgegangen sind.

Während der Legitimist Tieck die Vergeltung der Frevel des Renaissancemenschentums und die sittliche Neuordnung seinem Fürsten überantwortet, läßt der Protestant Meyer seinen Herrscher gerade der Befugnis zum moralischen Rechtsspruch entbehren. Die Überwindung der Renaissance durch ein mystisch-barmherziges Christentum vollzieht sich bei ihm in einer individuellen Entwicklung, in der persönlichen Einkehr des „Königs des Lebens“, nicht durch „Strang und Beil“ eines Potentaten. Wie ja Meyer zeitlebens die Verbindung des Namens Christi mit der Gewalt des Schwertes abgelehnt hat [327]).

---

[326]) a. a. O., S. 234.

[327]) Z. B. in dem Gedicht „Der Berg der Seligkeiten“, Gedichte, S. 248. Vgl. dazu Köhler, a. a. O., S. 29.

Schluß.

Die Untersuchung möchte gezeigt haben, wie sehr die „Vittoria Accorombona" Tiecks organisch als letzte Kräftesteigerung aus seiner Novellistik hervorwächst, und wie sehr sich unter dem realistischen Gewande Ideen und Lebensgefühl des Romantikers bergen. Es hat sich ferner gezeigt, daß Tieck, trotz seines von vornherein ablehnenden Verhältnisses zum Geiste der Renaissance, doch zu einer eigentümlichen Gestaltung jener Epoche gelangt, welche sich mit denjenigen Heinses und Meyers messen läßt. Seine Frauengestalt allerdings fanden wir als von ähnlichen Konzeptionen abseits stehend, als subjektivstes Gebilde seiner Phantasie. Dagegen ließen sich die männlichen Figuren in Typenreihen einordnen, welche sowohl im Ardinghello teilweise, als auch in C. F. Meyers Novellen, vornehmlich in der „Angela Borgia" vertreten sind.

Wir konnten verfolgen, wie gewisse Gestalten, Motive und ethische Maximen schon bei Heinse auftauchen, bei Tieck wiederkehren und schließlich bei Conrad Ferdinand Meyer eine höchste Vollendung erreichen. Denn dieser ist zweifellos der größte Künstler unter den dreien, mag auch Heinse den Immoralismus urwüchsiger und konsequenter ausdrücken, und Tieck seiner Frau einen menschlich und problematisch tieferen Gehalt verleihen.

Es steht somit tatsächlich fest, daß das Renaissancebild C. F. Meyers in mehreren wesentlichen Zügen bei einem oder bei beiden seiner Vorläufer bereits vorgebildet ist.

Wie steht es nun mit der gegenseitigen Beeinflussung? Es ist bekannt, daß der „Ardinghello" auf den jungen Tieck einen nachhaltigen Eindruck machte[1]), wie überhaupt der gesamte Sturm und Drang die Romantik in mancher Hinsicht antizipiert[2]). Un-

[1]) Nehrkorn, a. a. O., S. 43 ff. Haym, Romantische Schule, S. 134.

[2]) H. Gschwind, Die ethischen Neuerungen der Frühromantik, S. 35. Walzel, Deutsche Romantik, I, S. 5. Brecht, a. a. O., S. 56 ff.

verkennbare Spuren davon verrät schon der „William Lovell“ [3]), und dann besonders der zweite Teil des „Sternbald“ [4]). Auch die Kunstbetrachtungen in den „Herzensergießungen“ und den „Phantasien über die Kunst“ lassen Heinses Einfluß erkennen [5]). Wenn Tieck nun auch noch viel später den „Ardinghello“ lobend erwähnt [6]), so bedeutet er doch für ihn nicht mehr als ein fortwirkendes allgemeines Bildungserlebnis. An eine erneute Repristination von Heinses Renaissancedarstellung bei der mehr als vierzig Jahre später entstandenen „Vittoria Accorombona“ ist jedoch kaum zu denken, wie Nehrkorn will [7]). Direkte Entlehnungen sind sicher keine zu buchen.

C. F. Meyer scheint den „Ardinghello“ gekannt zu haben [8]). Daß dieser aber neben Burckhardts Synthese einen bestimmenden Einfluß auf seine Renaissancedarstellung gehabt haben könnte, ist ganz unglaubhaft. Mußte ihn doch schon der sinnliche Charakter des Werkes abstoßen. Dagegen war Tieck ein Lieblingsdichter seiner Jugend [9]). Ob er aber gerade die „Vittoria“ jemals ge-

---

[3]) Nehrkorn, a. a. O., S. 43. Wüstling, a. a. O., S. 159 ff. Gschwind, a. a. O., S. 67 ff.

[4]) Nehrkorn, a. a. O., S. 57 ff. Haym, Rom. Schule, S. 134. Walzel, Deutsche Romantik, II, S. 17.

[5]) Nehrkorn, a. a. O., S. 56. Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. (Palaestra, XXV, S. 95.)

[6]) In der Kritik von Oehlenschlägers „Correggio“, Kr. Schr. IV, S. 276.

[7]) Nehrkorn, a. a. O., S. 66. Gerade die Erzählung der Ermordung Isabellas, die Nehrkorn für eine Nachwirkung des „Ardinghello“ hält, zeigt doch deutlich, daß Tieck Heinses Bericht nicht vorschwebte. Vgl. Ard., S. 355. Vitt., S. 153 ff. Die übrigen Indizien Nehrkorns sind ganz äußerliche Wortanklänge.

[8]) Vgl. Frey, Meyers Briefe, II, S. 282, wo Meyer bei Gelegenheit von Meißners „Norson“ an „Ardinghello“ erinnert.

[9]) Adolf Frey, C. F. Meyer, S. 49, berichtet, daß sich Meyer als junger Student eingehend mit den Romantikern, so mit Schlegels Vorlesungen und Tiecks Werken beschäftigt habe. (Vgl. d'Harcourt, a. a. O., S. 49.) Weiter erzählt Betsy Meyer (Erinnerungen, S. 87), daß der Bruder zur Rechtfertigung seiner Abneigung gegen gesellige Vergnügen die Tieckschen Verse anzuführen pflegte: „Ach diese Freuden sind so bescheiden, und von Leiden kaum zu unterscheiden.“ (Betsys Zitat ist ungenau.) Somit kannte Meyer den „Zerbino“, wo diese Worte zu finden sind. (Tieck, Schr., X, S. 96.) Ferner erwähnt Meyer den „Phantasus“ in einem Briefe an Haessel vom 6. Juli 1889. (Briefe, II, S. 176.) Und im Herbst 1853 schreibt er an seine Schwester: (bei d'Harcourt, La crise, S. 228.) „Du denkst nicht wie romantisch unsere Land-

lesen, muß dahingestellt bleiben. Wir haben zwar gefunden, daß Don Giulio, Ippolito, das ganze Gehaben Bourbons und anderes mehr, den entsprechenden Typen Tiecks so auffallend nahe steht, daß bewußte oder unbewußte Reminiszenzen nicht ohne weiteres von der Hand gewiesen werden dürfen. Auch die Beurteilung der Epoche und ihrer Menschen ähnelt in der „Angela Borgia" derjenigen Tiecks, so daß die Möglichkeit einer direkten oder indirekten Beeinflussung auf jeden Fall nicht ausgeschlossen werden kann. Aber bestimmte Behauptungen in dieser Hinsicht wären vollkommen willkürlich.

Es war aber auch keineswegs die Aufgabe dieser Arbeit, einzelnen eventuellen Anleihen der verschiedenen Dichter nachzuforschen, um mit dem Nachweis fremden Gutes ihre Bedeutung zu schmälern. Wir halten vielmehr die Aufdeckung der entwicklungsgeschichtlichen Fäden für eine genügende Rechtfertigung unseres Vorgehens und die rein ideelle Verknüpfung für ein wertvolleres Ziel.

Eines ist aber unzweifelhaft allen Gestaltern der Renaissance gemeinsam und mag auch für jeden von ihnen einen wesentlichen Anstoß gebildet haben: die Sehnsucht nach der „alten Kunstgröße und dem süßen Himmel Italiens"[10]. Alle drei pilgern nach Rom, und allen bedeutet die Fahrt nach dem Süden Erlösung und Erfüllung. Tieck, der erste aus dem Kreise der Romantiker, der die

---

häuser zwischen Lausanne und dem See liegen, ächter Tieck, besonders ein kleines Haus und ein gewisser Pavillon, wo man unwillkürlich ins „Eichendörfische" geräth, wovor uns Gott behüte. Du hast auch schöne Rasen aber wenig Romantik in Cologny; es ist mehr englische Gattung." Das spricht wiederum in erster Linie für Bekanntschaft mit dem „Phantasus", in dessen Rahmenerzählung das idyllisch gelegene Landhaus und der Park die ständige Szenerie bilden, und wo ausführliche Gespräche über die verschiedenen Gattungen der Gartenkunst geführt werden. (Schr., IV, S. 77 ff.) Allerdings besitzen auch viele Novellen Tiecks die nämliche Szenerie, so daß deren Kenntnis bei Meyer, allerdings sehr vage, vermutet werden kann. Auch in der „Vittoria" spielt das Landhaus in Tivoli eine Rolle, und im Park der Villa d'Este spricht die Accorombona kurz ihre Meinung über Gartenkunst aus. (Vitt., S. 54. Vgl. unsere Ausführungen oben S. 82.) Dies wäre der einzige ganz schwache Hinweis darauf, daß der Roman Meyer bekannt gewesen sei. Auf jeden Fall kann man sich hierauf nicht stützen.

[10]) „Franz Sternbalds Wanderungen", Minor, Tieck u. Wackenroder, S. 119.

„Pracht Roms, den Glanz Italiens“ [11]) aufsucht [12]), gibt auch die selige Stimmung seiner beiden Partner wieder, wenn er bei der Abreise in einem seiner „Reisegedichte eines Kranken“ ausruft [13]):

„Endlich ist der Tag gekommen,
Endlich ist die Stunde da,
Die ich stets unmöglich glaubte.“

---

[11]) C. F. Meyer, „Mein Erstling“, Briefe, II, S. 518.
[12]) Ricarda Huch, Die Romantik, II, S. 29.
[13]) Tieck, Gedichte, III, S. 98.

Das Wachstum der Religion aus dem Geiste.

Eine Darstellung des religiösen Apriori.

Von Pfr. **Edmund Ernst.** Brosch. Fr. 4.—.

In der Tat ist es ihm gelungen, den Weg zu zeigen, auf dem der Mensch in Beobachtung der vollen persönlichen Freiheit zur richtigen Kenntnis dessen gelangt, was mehr oder weniger unbewußt in eines jeden Menschen Brust an religiösem Empfinden schlummert und dann hinaufgeführt werden kann ohne Beeinträchtigung dieser persönlichen Freiheit auf jene Stufe, wo es auf das menschliche Handeln in bewußter Weise ethisierend wirkt. (Evang.-soziale Warte.)

Die Antike in der Geschichte des Christentums.

Von Prof. Dr. **Heinrich Hoffmann.** Brosch. Fr. 1.—.

Diese Rektoratsrede des Berner Kirchenhistorikers bietet Belehrungen und Anregungen in Fülle. Wer sich mit Geschichtsphilosophie beschäftigt und sich z. B. auch mit Spenglers Anschauungen auseinanderzusetzen hat, sollte nicht an dieser Schrift vorbeigehen, die auf einem kurzen Gang durch die Geschichte die zeitweise das Denken beherrschende, dann wieder zurücktretende, aber nie ganz auslöschende Nachwirkung der griechischen Antike heraushebt.

(Berner Schulblatt.)

Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter.

Von Dr. **Walter Müller.** Brosch. Fr. 2.50.

Es zeugt von der erstaunlichen Belesenheit, dem tiefen Ernst und der großen Liebe des Verfassers zu seinem Stoffe, wenn man sich speziell dank seiner verdienstvollen Anmerkungen in der Gesellschaft der erleuchtesten Geister befindet, die auf religiösem, ethischem oder künstlerischem Gebiete autoritativ sind. Dabei werden sowohl interessante Linien gezogen, die geistige Zusammenhänge nachweisen, als auch Werturteile formuliert, deren Richtigkeit man fast immer zugeben muß. (Nationalzeitung, Basel.)

Die romantische Weltanschauung.

Von Prof. Dr. **Anna Tumarkin.** Brosch. Fr. 5.—.

Der Unterschied zwischen klassischer und romantischer Dichtung wird zurückgeführt auf den Gegensatz zweier künstlerischer Prinzipien, des Waltenlassens und des Durchbrechens der Form und ferner auf den zwischen der objektiven Gestaltung des Lebens und der Hingabe an die Subjektivität des unmittelbaren Erlebens. — Wer immer der Romantik ein Interesse entgegenbringt, wird aus den überaus feinsinnigen Ausführungen die wertvollsten Anregungen schöpfen.

Das Weltanschauungsproblem bei Karl Barth und Albert Schweitzer.

Eine Auseinandersetzung.

Von Privatdozent Lic. theol. **Martin Werner.** Fr. 5.80.

Die Weltanschauungsfrage ist nach zeitweiliger Vernachlässigung durch die Kriegskatastrophe wieder erneut in den Vordergrund des Interesses gerückt. Der bekannte Kommentator des Römerbriefes, Karl Barth, ist dabei mit dem Verfasser von „Kultur und Ethik" zusammengestoßen, und Werner, der ein besteingeführtes Werk über das Markusevangelium schrieb und als der eigentliche wissenschaftliche Vertreter der theologischen Schule Albert Schweitzers in Europa gelten kann, hat hier eine ausgezeichnete und gerechte Konfrontation der beiden so diametral verschiedenen Standpunkte vorgenommen, die in glänzender Dialektik an Lessings Schriften erinnert und jedem Theologen unentbehrlich ist.

Descartes' Begründung der Erkenntnis.

Von Privatdozent Dr. **Heinrich Barth.** Brosch. Fr. 2.40.

Im Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst.

Von Prof. Dr. **Paul Häberlin.** Brosch. Fr. 1.—.

Neuere Einsichten in das Wesen der sogenannten Ideenassoziationen und der Gedächtniserscheinungen.

Von Prof. Dr. **Carlo Sganzini.** Brosch. Fr. 0.80.

Nietzsche und die Wissenschaft.

Von Privatdozent Dr. **Arthur Stein.** Brosch. Fr. 1.—